UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

COMISIÓN EJECUTIVA

PRESIDENTE:
Sr. Conde de Cedillo

SECRETARIO:
Sr. D. Elías Tormo

VOCAL:
Sr. D. Vicente Lampérez y Romea

DIRECTOR DE EXCURSIONES:
Sr. D. Joaquín de Ciria

DIRECTOR DEL BOLETÍN:
Sr. Conde de Polentinos

P
Art
S

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ❀ Arqueología ❀ Historia

TOMO XXIX

237842-3
23/12/29

1921

MADRID
30-Calle de la Ballesta-30

N
16
S6
v.29-30

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia

Año XXIX. — Primer trimestre

MADRID.—Marzo de 1921

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

La casa segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel

Difícil es, en la tranquilidad del vivir ciudadano de nuestro tiempo, imaginarse la compleja vida de la ciudad de Segovia en el último tercio del siglo XV. Los caballeros, establecidos en su mayor parte al centro y al Oriente del recinto, dominando con sus parientes y familiares desde su casa solariega una calle, una plaza, una puerta de la muralla, embebecidos en pleitos y querellas por un lugar en los bancos del Ayuntamiento, por una capilla en cualquiera de las viejas parroquias; los canónigos, con el turbulento obispo a su cabeza, residían en su barrio amurallado, al Occidente; al Sur, los barrios populosos de la judería y de la morería, con sus talleres y tendezuelas, y, rodeando este conjunto, los arrabales, con su actividad fabril; entre todo esto, la Corte magnífica del rey D. Enrique acentuando el mudejarismo con el espectáculo de su guardia mora, de sus costumbres, de sus construcciones. Ocupaba el Rey el centro mismo de la ciudad; convertido en convento su palacete de la Dehesa, quiso labrarse una casa en el corazón de Segovia; una casa llana, más cómoda y accesible que el Alcázar, cuyos salones eran excesivamente fríos y desmesuradamente espaciosos (1). Parece que las obras

(1) "E cerca de la iglesia de San Martin desta ciudad hizo una casa asaz notable para su aposentamiento." (Mosén Diego de Valera, *Memorial de diversas hazañas.*)

comenzaron hacia el año 1465 y que en ellas intervino la cuadrilla mudéjar del alarife maestro Xadel Alcalde, que por entonces (1456) terminaba la sala del Pabellón en el Alcázar; en 1467 residían ya los Reyes en su nuevo palacio, que se suele llamar en las crónicas "de San Martín" por estar emplazado en la parroquia de este nombre. Testigo fué de intrigas cortesanas en el reinado de Enrique; paró en él la Reina Católica inmediatamente después de su coronación por los regidores y el pueblo de la ciudad y en otras ocasiones; a la muerte de la Reina, fué vendido o donado a Diego de Barros y al licenciado Heredia, su hijo, que en 1507 teníanlo arrendado al Santo Tribunal de la Inquisición; tres años después estaba el palacio repartido entre diversas familias (1), que disponían sus moradas en sus distintas dependencias o las destinaban a diversos usos (2), desfigurando cada vez más el palacio, del cual apenas quedan algunos restos escasos y dispersos que no nos permiten reconstruir su plano. Ocupaba toda la manzana, limitada por las plazas de las Arquetas y de los Espejos, las calles de los Viejos, San Martín y Arias-Dávila, y la plaza y calle de los Huertos. Al exterior sólo permanece el muro de la calle de Arias-Dávila, que es de sillarejo, perforado por dos ajimeces de distinta traza y muy maltratados (ambos tienen alfices y uno de ellos rosetones en las albanegas). Al interior se ven muros de mampostería con cadenas, arcos de descarga y cornisas de ladrillo, como en el Parral (3), y curiosos subterráneos. Con motivo de ciertas reparaciones, tuvimos ocasión de ver, en la parte que es hoy escuela de Artes y Oficios, una camarilla, habitualmente incomunicada, con un techo de carreras pintadas de hojarasca, y entre ellas el blasón de Castilla, y con un arco de herradura tapiado en uno de los muros.

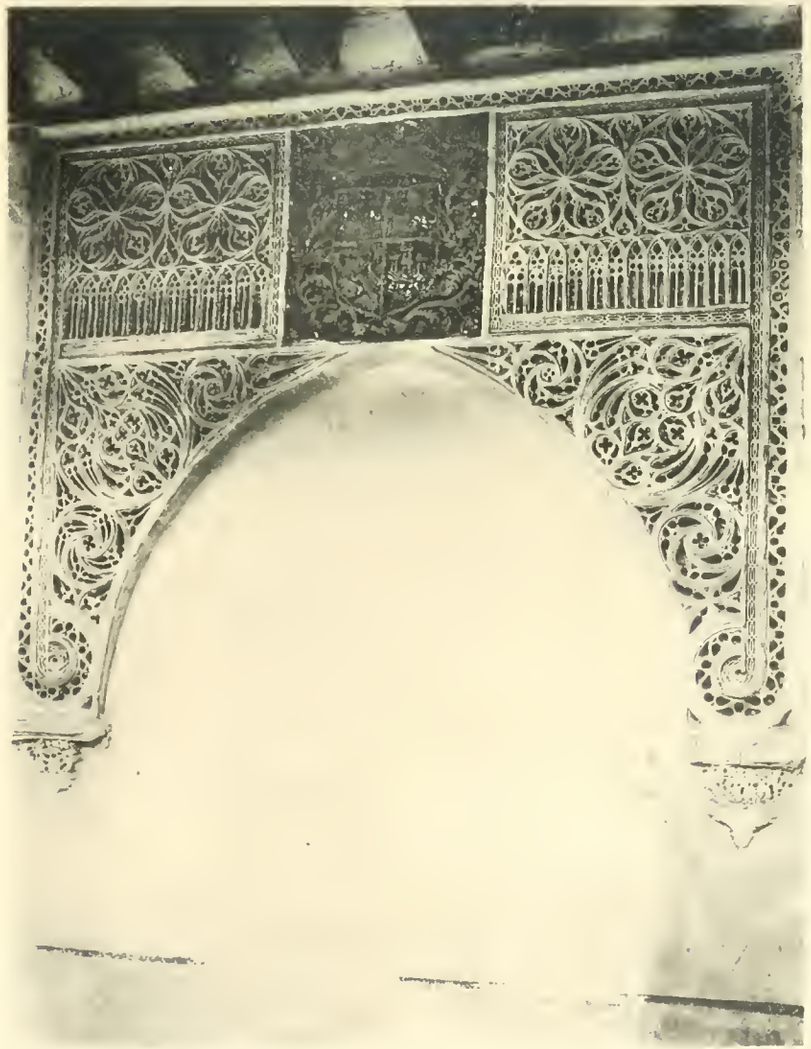
La única porción que conserva restos suficientes para formarse alguna idea del estilo que predominaba en la vieja morada, es la oriental, que perteneció a los Mercado-Peñalosa (4), cuyos son los blasones que

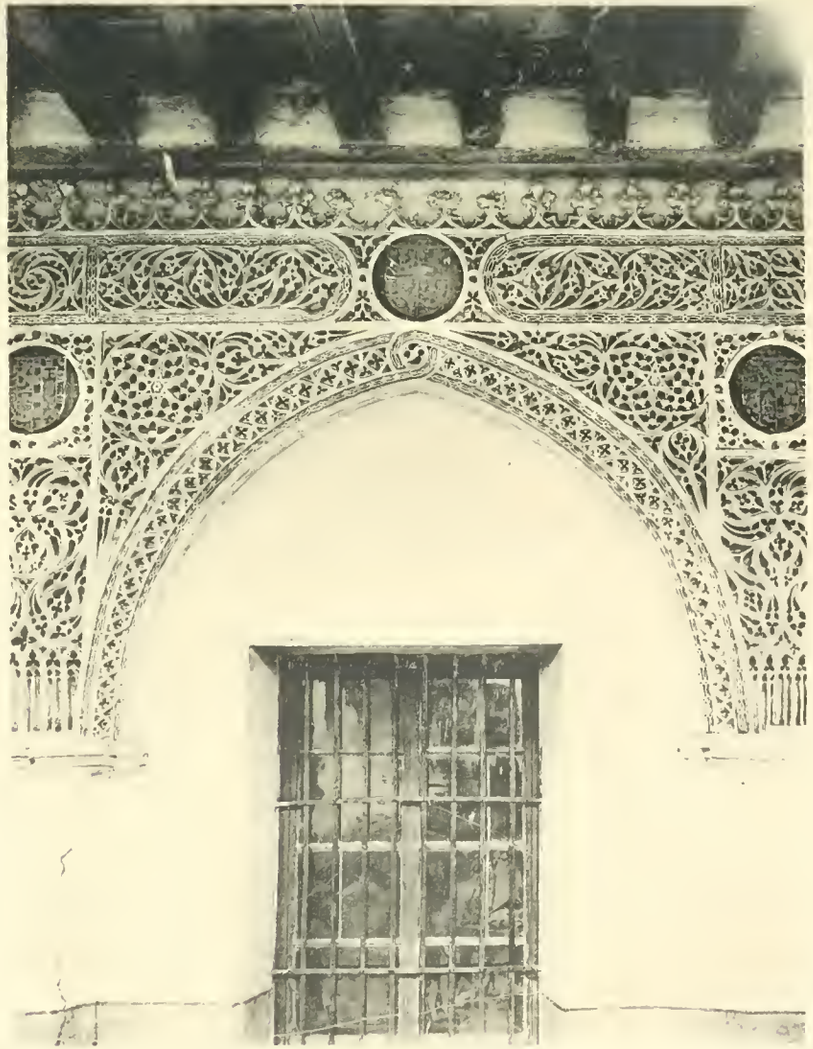
(1) Al Oriente, los Mercado, con entrada por la plaza de las Arquetas; en el centro, los Barros, con entrada en la plaza de los Espejos; al Occidente, Porras y Bracamontes, con entrada por la calle de San Martín.

(2) En la parte más próxima a la parroquia, Juan López de Medina y su mujer, D.ª Catalina de Barros, fundaban en la primera mitad del XVI el hospital de viejos.

(3) Los ajimeces góticos que se ven en alguno de los patios son, a juzgar por sus blasones, de tiempo posterior al repartimiento del palacio.

(4) El de los Mercado es cuartelado: el 1.º y el 4.º, de azur, con un castillo de plata; el 2.º y el 3.º, de oro, con águila de sable explayada. Peñalosa es de plata, con





FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Sobrepuertas en el patio de la casa de la Reina Doña Juana.

SEGOVIA

ennoblecen la fría fachada de granito construída hacía 1600 en la plazuela aún llamada de la Reina D.ª Juana, o de las Arquetas de la Reina; el recuerdo de esta D.ª Juana (la de Portugal, mujer de Enrique IV) permanece unido a esta parte del palacio, llamada aún hoy casa de la reina D.ª Juana (1). Parece, en efecto, muy probable que la construcción de que hablamos, con organización independiente (un patio con habitaciones altas y bajas en su rededor), estuviese dedicado a morada de la bella y liviana Princesa. Los cronistas contemporáneos nos hablan claramente de un palacio de la Reina distinto, aunque unido al del Rey (2), y hemos de notar que, entre todos los restos que nos quedan de la construcción de Enrique IV, solamente en esta "casa de la Reina" aparecen las armas de D.ª Juana.

Interesantes restos de la noble historia del edificio son, en el patio (reconstruído, en parte, en el siglo pasado), dos arcos ojivales, cuyo complicadísimo adorno de yesería, de traza mudéjar y flamígeros detalles, nos recuerdan el de la sala del Pabellón, en el Alcázar; en todos aparecen esas extrañas bandas que se enroscan formando círculos, los cuales se notan en casi todas las obras enriqueñas de la ciudad; en uno de estos arcos campan señeras las armas de Enrique, con su típico adorno de granadas, y en el otro se ven alternadas con las de la Reina; de otra portada semejante, hoy destruída, quedan algunos restos; entrábase por ella a ciertas estancias, que aún se ven, con

águila de sable explayada sosteniendo un escusón de plata cargado de tres plumas azules; bordura de oro con ocho peces de plata; ahora y en adelante, al describir un escudo lo haremos siempre con sus colores, aunque éstos no aparecen en la piedra.

(1) "Casas de la Reina" las llama el licenciado Peralta en su testamento, fechado en 1507.

(2) Diego Enríquez del Castillo, capellán de Enrique IV y testigo presencial de muchos de los sucesos que historiaba, cuenta que el Marqués de Villena tramó cierta conspiración (1463) para apoderarse de la persona del Rey, y para ello se puso en tratos con el capitán Hernando Carrillo, casado con D.ª Mencía de Padilla, dama de la Reina. "E porque entrambos dormian dentro del palacio de la Reina, que estaba junto cabe con el palacio del Rey, concertó con ellos que una noche señalada les diesen entrada por la puerta de la Reina secretamente." (*Crónica de Enrique IV*, capítulo LXII.) En el siglo XV se llamaba también "palacio" a una sola habitación principal de la casa; pero aquí no puede tener esta significación, sino la de una casa aparte, con puerta propia a la calle, lo cual está de acuerdo con la tradición y con el plano actual del edificio; así, pues, el palacio de Enrique IV debió de ser un conjunto de edificios con diversos patios, como las residencias de los Reyes granadinos.

techos pintados con la heráldica enriqueña; arranca al lado Oeste la escalera, al fin de la cual hay un rellano con otra portadita y una ventana del mismo rico estilo; nada hay detrás de estos restos que recuerde al siglo XV, salvo una escalera de caracol construída en ladrillo y que daría acceso quizás a aquellas galerías decoradas con cristales azogados que servían, según la tradición, de suntuoso remate al edificio y que dieron nombre a la plaza de los Espejos.

El estilo en que por entonces se inspiraban las obras reales influía necesariamente en las casas que edificaban los particulares; restos hay que lo prueban, y el más característico es un arco que se conserva en la planta baja de una casa de la calle Real (en el trozo llamado de Juan Bravo), edificada sobre la muralla que mira al salón; arco angrelado, cubierto de labores flamígeras, entre el alfiz esculpido finamente.

En el reinado de los Reyes Católicos entra Segovia en una era de prosperidad y de opulencia; la industria pañera, cuyo origen se confunde con la repoblación medioeval, se hace más pujante cada día, y aumenta el número de familias que, enriquecidas por esta fábrica y comercio, adquieren hidalguía, o de segundones que logran con su ejercicio caudal bastante para labrarse casa propia y vivir independientemente del mayorazgo. Así, pues, son muchas las casas edificadas en este tiempo, tantas, que forman todavía el núcleo de la ciudad, en la cual rara es la mansión que no conserva detalles propios de la época. Conforme a dos tipos se construyen en ella las casas segovianas, de los cuales llamaremos mudéjar al uno e isabelino al otro, si bien reconociendo lo convencional de estas clasificaciones. He aquí las diferencias que nos ha parecido notar entre ellos. En lo mudéjar la fachada es siempre de albañilería, cubierta generalmente de un revoque de aplantillado y coronada a veces de bellas cornisas de ladrillo y teja; la portada es sencillísima (un dintel de una sola pieza sostenido por ménsulas), pero, en cambio, las ventanas son a veces muy adornadas. En lo isabelino el granito interviene mucho en la construcción de la fachada; alguna vez, en edificios pequeños, toda ella está construída de este material, pero lo más frecuente es que no componga sino el espacio determinado por el alfiz en la gran portada; este alfiz, adornado de bolas, de conchas o de puntas de diamante, encierra unas veces solamente el arco, que suele ser de medio punto, con grandes dovelas; otras el blasón y rara vez una o dos ventanas; el resto de la fachada es de mampostería, que probable-

mente quedaba al descubierto; las ventanas no admiten más adorno que sartas de bolas en el antepecho. El conjunto es sencillo, lleno de nobleza y de sobriedad.

La distribución interior es la misma en todas las casas de esta época; del zaguán (en el cual la puerta de la calle y la del patio no están nunca afrontadas, sino en diagonal, por resabio moruno), se pasa al patio, porticado en tres o cuatro de sus lados, con columnas cuyos capiteles ochavados sostienen un enmaderado de zapatos y vigas, sobre los cuales suelen alzarse corredores de armazón y balustres de madera, azotados furiosamente por las ventiscas del largo invierno segoviano y que nos prueban que no siempre la arquitectura doméstica se adapta a las necesidades del clima, sino que pueden influir en ella otras circunstancias.

En toda la calle del Mercado y en la plaza de Santa Eulalia, en las cuales moraban numerosísimos tejedores de paños, abunda un tipo de casa, menos señorial, que data de esta época; no tiene patio, y la crujía alta avanza sobre la calle, sostenida por columnas de ochavado capitel que alguna vez ostenta blasones. En esta especie de pórtico, que forma en la calle un soportal corrido, trabajarían en el buen tiempo los muchos maestros y oficiales avecindados en el barrio; las galerías de madera, que no faltan en casi ninguna de estas casas, nos hablan también de la actividad fabril de sus moradores.

Casa del Conde de Alpuente.— Tiene la calle Real, la vía más bulliciosa y concurrida de la vieja Segovia, en la cual abren aún sus tendezuelas merceros y sastres, plateros y talabarteros, ciertos remansos o plazoletas, en todas las cuales el curioso encuentra algún detalle que notar en su cartera. El que se halla a mano izquierda, pasada la casa de los picos, conforme se sube del Azoquejo a San Martín, está limitado al Sur por dos casas señoriales construídas en la misma época y situadas en diferente plano; la que de ellas avanza más atrae poderosamente la mirada por el gracioso aspecto que le dan su revoque de complicada traza y, sobre todo, sus calados ajimeces. Pertenece hoy a la familia del Conde de Alpuente, en la cual recayeron los mayorazgos segovianos de Mellos y Montalvos, que a su vez heredaron este edificio de los Cascales. El poderoso caballero segoviano Alonso Cascales (1), casado con

(1) Según documentos del archivo de los Arias-Dávila, en el palacio de Hoyuelos, este Alonso Cascales era hijo del bachiller Alonso de Guadalajara, que ya muy anciano tomó activisima parte en los sucesos de las Comunidades, y de doña

D.ª Ana de Barros, de este noble linaje segoviano, los cuales la hicieron construir en las postrimerías del siglo XV. El blasón de la familia Cascales figura sobre la puerta, y en diversos lugares del edificio, unido o alternado con el de los Barros (1).

Tiene este edificio torre sobre el ángulo NE., si bien de poca altura y no apropiada para la defensa; la delicadeza del adorno de la fachada excluye además toda idea guerrera en sus constructores; en el paredón que mira a la calle Real abre la sencilla portada (una piedra de dintel apoyada en ménsulas, y sobre ella el escudo entre follaje gótico, bajo un guardapolvo) y en él se notan los ajimeces, cuya fragilidad encanta.

De ellos dos solamente son antiguos, datando las demás de una reciente y primorosa restauración; compónense de un arco ojival (dentro de la cuadrada caja de la ventana) que encierra dos arquillos angrelados, los cuales se apoyan en las medias columnas de las jambas y en el finísimo parteluz, cuyos capiteles de hojarasca ostentan escudetes blasonados; calados flamígeros llenan los huecos de la claraboya, labrada toda en una placa de pizarra. Al interior, un patio que lleva en tres de sus lados columnas de ochavados capiteles, de los cuales los de los ángulos sostienen el blasón de los Cascales; este mismo blasón con el de Barros aparece entre góticas labores en un relieve de la noble escalera y, pintado en sus colores, en el alfarje de par y nudillo que cubre suntuosamente unas estancias con vistas admirables sobre el arrabal de San Millán.

La casa que ocupa el fondo de esta plazoleta tiene también un torreón, un patio típico y lindos artesonados. A juzgar por sus blasones picados, comuneros fueron sus dueños; hoy figura entre las muchas que en Segovia posee el Condado de Chinchón.

Casa de los Campo.—Los pacíficos mayorazgos de este linaje construyéronse esta noble morada, bien cerca de la parroquia de la Trinidad, en la cual tenían sus enterramientos en una capilla cuya entrada adornan primorosas labores del último período de lo gótico (2).

Isabel Arias Osorio, hija de Pedrarias Dávila, señor del Hermoro, nieto del contador Diego Arias-Dávila; poseía numerosas heredades en Juarros de Voltoya.

(1) El de Cascales es de azur, cruzado por banda de gules, cargada de tres alas de plata; el de Barros es de gules; en jefe, cruz de San Andrés, de oro; cuatro fajas de azur cargadas de estrellas de oro (cuatro en la superior y en la 2.ª, tres en la 3.ª, dos en la 4.ª).

(2) En la casa y en la capilla figura el blasón de los Campo, que es jaquelado de oro y de gules, con tres fajas, la 1.ª y 3.ª de gules y la 2.ª de sable.

6

Fots. de Unturbe.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Patio de la casa del Regidor Diego de Rueda.

SEGOVIA

Enfrente de la entrada Sur de la iglesia tiene esta mansión la suya, sobre cuyo dintel se ve el blasón de los dueños rodeado de una láurea, detalle renaciente que nos hace remozar la fecha del edificio más de lo que indican su revoque gótico y la bella cornisa de ladrillo. Al interior unas cuadras cubiertas de ricos artesonados del XVI.

Casa llamada de D. Alvaro de Luna.—En la callejuela de escuderos, al lado izquierdo, bajando desde la plaza mayor a San Esteban, levanta el aparato militar de su malparada torre y de su muro almenado y blasonado que prestan a la calle su romántico encanto. Nunca pasó por ella el malaventurado Condestable ni aún pudo conocerla, pues labrábanla muchos años después de su muerte el regidor Diego de Rueda y su mujer D.ª Mencía Alvarez, que duermen su tranquilo sueño en un sepulcro, ya renacentista, en la parroquia de San Miguel.

Cuando esta casa fué edificada penetrábase en ella por un zaguán (aún se ven en el muro las señales de la techumbre que lo cubría); al finar el XVI derribóse la parte delantera del edificio y quedó en su lugar un corralillo; el muro de la fachada fué rebajado y se convirtió en una tapia coronada de almenas en una de las cuales campa un escudo blasonado con las armas de los Rueda (1), que llevan por abalorios las de diversos linajes segovianos; debajo de esta piedra de armas permanece el antiguo arco de entrada, que es conopial, bajo un guardapolvo; del corralillo pasamos al patio que es quizás el de aspecto más romántico entre todos los segovianos y el menos modificado por revocos y restauraciones; su misma decrepitud le enriquece en detalles, gratos a los ojos del artista; en tres de sus lados columnas del tipo ya descrito con capiteles blasonados (2) sostienen corredores de madera. El lado no porticado ostenta por gala dos ventanas adornadísimas de labores esculpidas en piedra caliza con singular finura; en ambas, dos pináculos flanquean el arco conopial, del cual nacen hojas de cardo, que ocultan casi el adorno de arquillos dobles de herradura que cubre el fondo; una serie de veneras sostiene el antepecho. El diseño y la ejecución de estas ventanas recuerdan de un modo asombroso a la puerta del claustro de la Catedral; obra del reinado de los Reyes Católicos que

(1) De azur, con dos ruedas de sable; bordura de gules, cargada de ocho coronas de oro.

(2) Con un blasón cuartelado, alternando las armas de los Rueda con las de los del Río.

puede muy bien atribuirse, con otras cosas de la ciudad, a Juan Güas.

En el trozo de muro comprendido entre ellas hay un gran escudo pintado en el siglo XVIII con mucha pompa de lambrequinos, coronel y banderolas, que encanta los ojos con sus apagados colores de tapiz antiguo; entre sus cuarteles, que son los mismos de las puertas, aparece uno blasonado con una media luna (caballeros del linaje de Luna había en Segovia) que ha dado origen a la leyenda. La visión de este patio, detrás del cual eleva la Catedral sus cresterías, no se olvida nunca al que acierta a traspasar el muro almenado de la arcaica rúa de Escuderos.

Tantas son en Segovia las casas isabelinas, tan llenas están de recuerdos de la agitada vida segoviana del último cuarto del siglo XV y del primero del XVI, la época más recia y tumultuosa de la ciudad, que para reseñarlas es preciso todo un libro, no muy liviano; hablaremos brevísimamente de las más notables entre ellas por sus detalles artísticos o sus recuerdos históricos.

La que los ingenuos liberales del siglo pasado bautizaron con el nombre de Juan Bravo, el buen caballero que murió en defensa de la tradición castellana, nunca le perteneció, sino a los Tordesillas, cuyos son los blasones. Es una muy bella vivienda que mira a las escalinatas de esa incomparable plaza de San Martín y constituye un notable ejemplar de una arquitectura humilde en su traza y ostentosa en sus detalles; la pequeña fachada es de sillería de granito, y la ocupa casi toda la portada compuesta de un arco de enormes dovelas, sobre el cual hay una ventana con antepecho de bolas, dentro todo de un alfiz, adornado de puntas de diamante, que se dobla en su parte superior, formando guardapolvo para cobijar el escudo (1); el más característico detalle del edificio es la galería que lleva por remate, como muchas otras de la ciudad y que en ésta consta de cuatro arcos conopiales muy moldurados sobre rechonchas columnas, entre las cuales corre el antepecho, limitado por dos sartas de bolas y macizo en todos sus paños, salvo en uno que lleva calados góticos; la cornisa está adornada de puntas de diamante. Debieron de ser dueños de esta linda joya, segundones dedicados quizás a la

(1) Partido en pal y con las armas de Tordesillas y Tapias. Los de Tordesillas son: de plata, con un león rampante en su color, bordura de gules con ocho aspas de oro; los de Tapias son de plata, con seis pesas de sable; bordura de gules cargada de seis escudetes de oro con tres fajas de gules.

industria de paños; los Tordesillas tenían sus casas principales, que aún permanecen, en la parroquia de San Nicolás.

La casa donde vivió realmente el noble regidor, capitán de las tropas comuneras de Segovia, está pocos pasos más arriba, en la misma acera, y apenas conserva su carácter en la parte exterior; al interior tiene un patio con góticos pilares en haz, que llevan en sus capiteles el blasón de los Bravo; este mismo blasón, unido al de los Mendoza (1), a cuya familia pertenecía el comunero por su madre D.ª María de Mendoza, aparece pintado en el muro en fecha posterior; tiene este edificio extensos y misteriosos subterráneos que nos hablan de conjuras y de hechos guerreros, y en uno de ellos, un arco de herradura ligeramente apuntado, construído en ladrillo; los Bravo de Mendoza, descendientes del licenciado Bravo de Mendoza, hermano del comunero y adornados en el siglo XVIII con el título de Marqueses de Paredes, poseyeron esta casa hasta que, extinta la línea varonil, recayó, con el marquesado, en los Marqueses de Albranca, Duques luego de Almenara.

Aun otras casas notables de este estilo quedan en la parroquia de San Martín. La de los Mesa (2), con su crujía, que avanza sobre la calle sobre labrados canes de madera, en la calleja de los Viejos; la de los del Río, al comienzo de la calle del Sauco, enfrente de la casa de los Picos, que debió de ser edificada por aquel regidor Gonzalo del Río, famoso más que por sus muchos y buenos servicios al Emperador, por las chanzas que a costa de su raro atavío, de su avanzada edad y de su humor huraño gastaba el bufón D. Francesillo de Zúñiga y por sus querellas con este desvergonzado personaje, en las cuales tanto se complacía el César, señor de dos mundos; su blasón (3) campea sobre las puertas, bajo el imprescindible alfiz; muy interesante es el patio, raro ejemplar, cuyos pilares son haces retorcidos como en San Gregorio de Valladolid; los forjadores segovianos dieron muestras de su habilidad en los

(1) El de Bravo es de gules, con un castillo de plata, con tres torres y dos palomas de plata posadas en los laterales. El de Mendoza que aquí aparece, es el de la rama de los Condes de Tendilla, que se distinguen del de la rama principal en estar partido por cadenas y llevar unas panelas en vez del mote "Ave María."

(2) Sobre el dintel de la puerta, bajo el alfiz de bolas, tiene escudo partido en pal, con las armas de Mesa (de gules, con dos mesas de sable cargadas de tres panes de oro) y las de Heredia.

(3) De gules; una torre de plata sobre ondas de azur.

herrajes del pozo y en los de un elegante balcón que mira a la Canaleja; tal vez fueran los mismos que labraron la verja de la capilla familiar de San Martín, donde duerme sosegadamente el buen regidor Gonzalo del Río, bien olvidado de las chanzas del bufón, su terrible enemigo, que tan desazonado le tuvieron en vida.

En el barrio de San Juan de los Caballeros, tan señorial, no faltan ejemplares de bello aspecto y noble historia. En la plaza de San Pablo, además de la casa de Segovia, en la parte que se debe a los Marqueses de Moya, está la que edificaron los caballeros de la rama segunda de los Contreras, probablemente aquel Juan de Contreras que figuraba entre los regidores que proclamaron en Segovia a la católica Isabel; de su tiempo son el patio y la portada, si bien la piedra de armas de ésta (1) la puso en el siglo XVII D. Antonio de Contreras, fundador con su mujer, D.ª María de Amezqueta y Guzmán, del convento de Capuchinos, y cuyo sucesor, D. Luis Jerónimo, fué Vizconde de Laguna de Contreras y más tarde Conde de Covatillas; de los Condes de Covatillas, sus descendientes, la adquirió al mediar el XIX D. Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, militar y literato insigne y, sobre todo esto, gran caballero, que dejó en ella el recuerdo de su noble y serena ancianidad.

En la misma plaza, que es una de las más bellas de Segovia, la de los Maldonado, Marqueses luego de Castellanos, ostenta su típica portada (2).

Bien desfigurada, permanece aún la que fué casa-fuerte de los Contreras, donde, según la tradición, se hospedó Santo Domingo de Guzmán y consumió su vida aquella infanta D.ª Angelina de Grecia, cuyas maravillosas aventuras parecen una página de alguna novela caballeresca. Está situada esta casa al Poniente de la plaza de San Juan de los Caballeros, parroquia tan unida al linaje de los Contreras (los cuales allí tenían patronato y enterramiento), que de ella solían tomar apellido; lo más antiguo que en el edificio permanece es el patio, y no data sino de fines del siglo XV, en que, sin duda, reedificó la casa el regidor Rodrigo

(1) Con el blasón de los Contreras-Covatillas, que es terciado en pal; el 1.º de plata, con tres palos de azur; el 2.º de gules, con una muralla invertida de plata y bordura de azur, con ocho aspas de oro; el 3.º de plata, con un león en su color.

(2) Bajo el alfiz de color, sobre el dintel de la puerta, hay un escudo partido en pal; el 1.º de Maldonado (de gules, con cinco lises de oro), el 2.º de Cáceres (losanjeado de gules y de oro).

de Contreras, famoso personaje que intervino en cuantos acontecimientos acaecieron en la ciudad durante su larga vida; del regidor y de su mujer, D.ª Constanza Ossorio de Cáceres (1), son los blasones de las columnas, que rodean una linda fuente de noble y arcaica traza; allí jugaron de niños Rodrigo de Contreras, gobernador de Nicaragua en la primera mitad del XVI, y su hijo, aquel mozo Hernando de Contreras, llamado Príncipe del Cuzco, que con algunos galeones y un puñado de hombres intentó la loca empresa de restaurar el imperio de los Incas en el Perú.

No faltan acabados ejemplares de estilo Isabel fuera de la parte murada, en los arrabales bulliciosos; de la que permanece oculta detrás de los primeros arcos del acueducto, enfrente de San Gabriel, a la colación del Salvador, y en cuya fachada hay hermosos ventanales circundados de sartas de bolas, se dice es la solariega de los Bermejo, cuyas serán quizás las armas de la puerta (tres castillos y el cordón de San Francisco en la bordura); picados han sido en tiempo de la Comunidad los de otra casa de la plaza de Santa Eulalia, esquina a la calle de San Antón, también con ventanales adornados de modo análogo y con arco de gran dovelaje. Perteneció al capitán Antonio de Buitrago, comunero famoso que mandaba una escuadra en el ejército de Juan Bravo.

De intento hemos dejado para lo último la parte de la casa de los Picos construída en este periodo, pues la originalidad de su adorno merece una mención muy especial y detenida; hasta los últimos años del reinado de Enrique IV perteneció la tenencia de esta casa fuerte a los Condes de Fuensalida, de quienes la adquirió la familia La Hoz; hacia el 1500, Juan de la Hoz, regidor de Segovia, y D.ª Francisca de Tapia, su mujer, señores de Quintanar, hacían construir esta fachada, en la cual, desde el zócalo hasta la cornisa, salvo los huecos, no entran sino sillares de granito tallados en punta de diamante; así, pues, este ornamento no aparece sembrado acá y allá por la fachada, como en ciertos palacios de Italia, sino que la cubre toda, prestándola un carácter de rudeza y hosquedad medioeval; el arco de entrada es de medio

(1) El de Contreras (rama primogénita) es cuartelado: el 1.º de plata, con tres palos de azur; el 2.º de azur, con un león de oro rampante y coronado; el 3.º de plata, con un león rampante en su color y bordura de gules, con ocho aspas de oro; el 4.º de gules, con un castillo de plata invertido y bordura de azur, con ocho aspas de oro. Ossorio es de oro, con dos lobos rampantes de gules.

punto, con un sencillo blasón en la enorme clave (1); cinco balcones: cuatro en el primer piso y uno en el segundo, desigualmente espaciados aquéllos, rompen tan sólo la monotonía del erizado muro, son los primeros que aparecen en Segovia, rompiendo la costumbre morisca de no abrir al exterior sino pequeños y escasos huecos, pero no parecen contemporáneos de la fachada; su sencilla estructura adintelada, a la cual sirve de adorno una moldura, rota en el centro del dintel por el blasón de La Hoz, es renaciente y los hierros parecen datar de muy avanzado el XVI; la cornisa en que remata la fachada es de canes y en ellos, como en los huecos, figura también el rudo adorno de diamantes.

A nuestro juicio, la fachada de la casa de los Picos no es hijuela de los palacios italianos, sino que su extraña decoración obedece a esa reminiscencia mudéjar, tan frecuente en el estilo Isabel, que consiste en cubrir las superficies con motivos ornamentales repetidos rítmicamente; el elemento que sirve de base a este adorno aparece anteriormente, en la misma Segovia, en la casa llamada de Juan Bravo, y en las provincias comarcanas, en las construcciones de los Mendoza; no parece que se ha empleado aquí para dar gracia y encanto a la fachada, sino mayor rudeza y severidad, y su aspecto nos recuerda al de aquellos portones cubiertos totalmente de clavos con cabeza piramidal que se ven en ciertos castillos; así son las ferradas puertas del de Pedraza.

La tradición quiere que Juan de la Hoz dispusiera su fachada de este costoso modo tan sólo por quitar a su mansión el feo nombre de "casa del Judío", que la quedaba desde que en ella residiera un hijo de la raza maldita; si ello fué así, bien consiguió su intento el rico hidalgo, pues "casa de los Picos" la nombra el Emperador en cierto documento fechado en 1555, y con este nombre la señalan chicos y grandes en la ciudad (2).

(1) En los sitios en que este blasón figura en sus colores, es de azur, y en él hay una podadera de plata con el mango de oro. Es de la familia La Hoz.

(2) Madoz admite esta leyenda, adornándola con singulares detalles; Losáñez la rechaza de plano, fundándose en que los judíos vivían en un barrio separado y propio. Sin embargo, creemos que la tradición puede fundarse en algún hecho real. Tal vez el pueblo atribuyese origen judaico a los de este linaje de La Hoz, entre los cuales hubo varios que desempeñaron el oficio de contadores en el siglo XV; además, algunos de ellos enlazaron con familias a quienes se atribuía ascendencia de conversos.

EL MARQUÉS DE LOZOYA

LA NECRÓPOLI DE TÚTUGI

OBJETOS EXÓTICOS O DE INFLUENCIA ORIENTAL EN LAS NECRÓPOLIS TURDETANAS

(CONCLUSION)

Los objetos del comercio oriental citados en mi anterior articulo (1), influyeron de un modo poderoso y decisivo en el arte e industria ibérica de los bastitanos.

Así vemos, que esos indigenas, reconociéndose impotentes para imitar las composiciones de los vasos griegos e italo-griegos, copian sus formas en barro del pais, y en lugar de darles el barnizado negro, porque desconocian su proceso industrial, los pintan de rojo uniforme. Las principalmente imitadas son las *cráteras y kélebes*, y varios ejemplos de ello tenemos en Tútugi (2), en Baria (3), Tugia (4), Almedenilla (5), etc.

Según mi modesto parecer, tal vez origina las formas de las urnas cinerarias predominantes en Tútugi y Tugia (también, por lo regular, pintadas con una capa de rojo) y cuyo modelo es el de las cuatro vasijas de la figura 4, los *oenochoes* griegos y etruscos de bronce (figuras 5 y 6), que los cartagineses, y quizá antes los fenicios, importaban con especial interés, a los cuales, suprimiéndoles el asa y base, se obtienen los modelos de barro indigena mencionados.

La importación cartaginesa a la Peninsula ibérica de las grandes vasijas de forma eliptica u oval, de boca estrecha y con dos pequeñas asas

(1) Véase el t. XXVIII, págs. 226 a 255.

(2) Sepultura 26.

(3) Siret: *Villaricos y Herrerias*, lám. VIII-12.

(4) Museo Arqueologico Nacional de Madrid, colección Román Pulido.

(5) Sandars: *The Weapons of the Iberians*, lám. IX-1.

en su tercio superior, da origen al reproducir dichos modelos los bastitanos, al proceso evolutivo y artístico, que estudiarse puede tan sólo por

Fig. 4.—Cerámica de la sepultura núm. 20 de Tútugi, de donde procede la estatuilla femenina de alabastro.

(Dibujo J. Cabré.)

ahora, en el lote de cerámica de la necrópoli de Tútugi, que exponemos en nuestras láminas, desde el número 21 al 28.

Fig. 5.—1 y 2. Oenochoes de bronce de estilo griego.—3. Final de asa de Oenochoe, de la sepultura núm. 20 de Tútugi.

(Dibujo J. Cabré.)

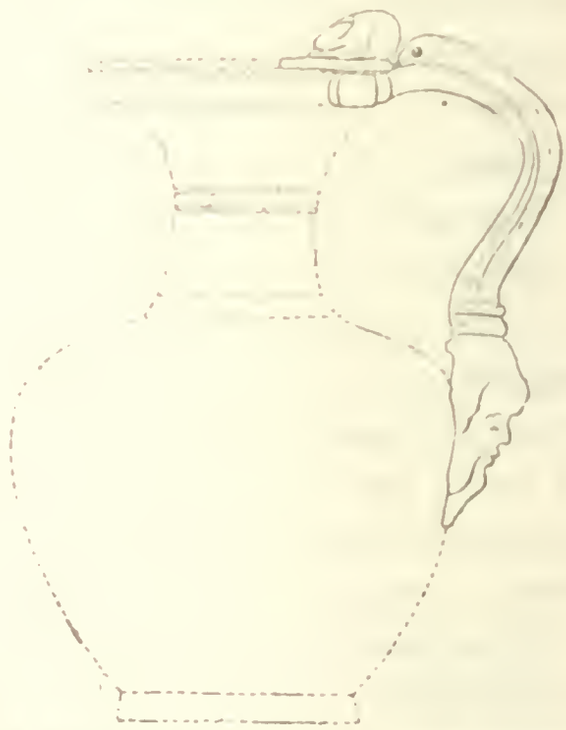


Fig. 6.—Reconstitución ideal del vaso de bronce, al que pertenecería el asa con cabeza de Sileno de la sepultura núm. 76 de Tútugi.

(Dibujo J. Cabré.)

Se observa además en este lote de cerámica, que exceptuando la vasija núm. 26, toda ella fué pintada primeramente con una mano de yeso,

quizá para obtener la blancura de los cascarones de huevo de avestruz, cuyas formas recuerdan tales vasijas.

Las mismas, después se decoraron con la profusión de motivos pictóricos en rojo, que se aprecian en nuestros gráficos, parte de los cuales, no hay duda alguna que son fiel reflejo del estilo oriental, y recuerdan otros, los temas ornamentales con que se enriquecen los cascarones de huevo descubiertos en las necrópolis púnicas de Cerdeña, Cartago, y en gran cantidad, en las de Ibiza (1) y Villaricos (2), no tan helenizados como los de las tumbas etruscas, que cita Vives, del Museo Británico (3).

Hay que llamar la atención sobre un dato muy singular, por el que nos afianzamos más y más en el criterio emitido, acerca de que el anterior lote de vasos de Galera, no es realmente exótico. Las piezas que le componen están hechas *in situ* y ornamentadas, por lo menos, un poco antes de encerrarlas en las cámaras de las tumbas en que se hallaron. Este dato es el siguiente: La capa blanca de yeso es muy poco consistente y desaparece con el mero contacto de la yema de los dedos, porque no se mezcló con ella materia alguna para preservarla; por lo tanto, se hubieran desprendido de las vasijas las pinturas en rojo, superpuestas, al ser transportadas aquéllas por los indígenas o naturales de Tútugi o comerciantes extranjeros, que recorrían por entonces el país.

Otro tanto sucede con el resto del ajuar funerario, reproducido en la figura 4 y procedente de la sepultura tumular núm. 20 en que se descubrió la estatuilla femenina. Los dos platos, con incisiones serpenteantes entrelazadas (extremo izquierdo superior de dicha figura), también fueron recubiertas con una capa de yeso que casi por completo ha desaparecido, y las cuatro urnas cinerarias se tiñeron de rojo uniforme, que a la vez, apenas se ve.

Cuantas urnas conozco de este tipo del resto de la necrópoli de Tútugi, tengo la firme evidencia que se pintaron igualmente de rojo, recubriendo en muchas de ellas primitivos motivos al *engobe* y más o menos perennes, hechos a base de líneas circulares, semicírculos concéntricos, zonas de zis-zás, tercios de círculos, etc. Tales antecedentes, así como el haber comprobado en todas las sepulturas, ya sean humildísimas, ya suntuosos hipogeos, que se enjalbegaron o estucaron de yeso y

(1) Vives: *La necrópoli de Ibiza*. Madrid, MCMXVII, lám. XXXI.

(2) Siret: Obra citada, láms. XII y XIII.

(3) Vives: Obra citada, págs. 86 a 88

luego se pintaron de rojo, en algunas, hasta las soleras y muros naturales de roca viva, me sugiere la idea de que quizá esta pintura o decorado, tanto de la cámara funeraria como de su ajuar, tenía algún aspecto ritual, y ello iba unido con el acto del sepelio.

Veamos ahora de dónde proceden cada una de las vasijas con ese curioso carácter púnico-greco-ibérico que reprodúcese en las láminas que acompaño, y el ajuar que con ellas se encontró, para inferir la época aproximada de tal asimilación de elementos heterogéneos por los naturales de Tútugi.

Se descubrieron en el túmulo 6 (uno de los de mayor diámetro y altura de la zona I de su necrópoli) las dos vasijas de forma por completo oval, números 21 y 22, las que para sostenerse es preciso una especie de rodaja de cerámica, y tapábanse con sencillos platos de forma de casquete. Otra tercera vasija, similar a las anteriores acompañaba a ellas, la cual, se hizo en varios fragmentos, que fueron cedidos al restaurador belga que se aludió en la Memoria oficial, que publiqué con el Sr. de Motos. Uno de los pedazos que han pertenecido a dicha vasija, fué hallado por mi colaborador y reprodúcese ahora en el núm. 27, siendo el estilo de sus pinturas hermano al que se aprecia en las dos vasijas completas (1). El resto del ajuar se componía de una urna cineraria de tipo de cono truncado, con pinturas peculiares de la cerámica denominada ibérica, del Sur de España, que mide 20 centímetros de altura (véase en la lám. XVI-26 de la Mem. ofic.); de otra vasija de 19 íd., con líneas circulares, tercios de círculos y trazos verticales paralelos, en rojo (lám. XVI-25); de otra vasija de corte casi circular, con grandes y pequeñas fajas de rojo, paralelas entre sí, y, por fin, de dos pequeñas vasijillas o más bien tarritos, que uno de ellos recuerda al del número 16 de la lámina citada y el otro, al del 12 de la misma.

Dado lo pésimamente que se consevan las pinturas, en rojo sobre blanco, de estas dos vasijas ovales, hice mil esfuerzos para poderlas copiar, lo que logré en parte leyendo sus motivos, a veces, merced a una luz que, colocada de soslayo, me permitía vislumbrarlos en relieve, cual sucede con los huesos pintados eneolíticos que posee el Sr. Siret en Herrerías. Aun así, los de las dos zonas superiores de la vasija más

(1) El reticulado de este fragmento, me recuerda al exclusivo, que entre fajas circulares se ve en grandes vasijas de forma púnica, descubiertas en el castro de Santa Olaya (Portugal) y existentes en el Museo Municipal de Figueira da Foz.

21 22

Fots. y dibs. Cabré. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

21 y 22: Anforas del túmulo 6 y la reconstitución ideal de sus motivos ornamentales.
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID.

ots. Cabré.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

23, 24 y 25: Anforas y fragmentos de otras dos, del túmulo 34. 27: Fragmento de ánfora del tumulo 6. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID.
26: Urna cineraria de una sepultura de la zona III de la necrópoli.
COLECCIÓN DEL AUTOR

pequeña se me pasaron inadvertidos por completo, como los del centro de la mayor, en donde se observan trazos anchos de rojo, cuyas manchas, no veo claramente si pertenecieron a una inscripción o a cualquier otro motivo. De las reconstituciones ideales del resto del decorado de ambas vasijas, aunque sea inmodestia, creo que responden a la realidad.

Como puede apreciar el lector, a simple vista se destacan en las vasijas 21 y 22, de forma por completo púnica, las zonas de meandros, postas y entrelazados, en absoluto de origen griego; mas los tercios de círculos, semicírculos concéntricos, y hasta los ajedrezados entran en el campo, dominio de los decoradores ceramistas ibéricos, del Sur y Levante de nuestra Península; así que, estas vasijas son el punto de convergencia de culturas artísticas, típicas de tres pueblos distintos, en donde se asocian, acopladas tal vez por un artista indígena, influenciado indirectamente por las mercancías orientales que importaban los patronos y guerreros cartagineses, que dominaban y explotaban toda la región Sur de España. Digo indígena, porque si fuera de origen griego o etrusco, aunque se adaptara al medio ambiente que le rodease en sus días, infiero que jamás perdería tanto su individualidad de procedencia, que relajase su estilo a segundo término, esto es, que hiciese obras en donde predominan los elementos decorativos indígenas, gestatores de un nuevo arte, que luego, muy pronto, iba a tomar inmenso incremento y desarrollo, ostentando modalidades propias y verdadera personalidad regional, dentro de la gran escuela artística ibérica.

Los ceramistas de Tútugi, viendo quizá la artificiosa estabilidad de las dos vasijas precedentes, al copiar de nuevo sus formas, creo que rechazarían su base cónica con el pedúnculo central, y adoptaron la plana de sus vasos, la verdadera lógica, y ejemplo de ello tenemos en las que reproduzco con los núms. 23 y 24. Pero estas tinajas, carecen de aquel conglomerado de motivos geométricos ornamentales, es más sencilla su decoración, pues se reduce a una gran zona central entre dos o tres franjas de postas, ajedrezados, líneas entrelazadas, triángulos rellenos de trazos verticales, etc., etc., con enigmáticas escenas (a causa de lo mal conservadas que están), en las que intervienen figuras de animales (en la 23 se ve una cabeza de caballo, y en la 24, especie de cisnes), que nos recuerdan los cascarones pintados de huevo de avestruz de Villaricos, que reproduce Siret (1).

(1) Villaricos y Herrerias, lám. XIII.

Conjuntamente con las dos anteriores vasijas, que miden 57 y 53 centímetros de altura, se hallaron restos de otras tres de la misma forma, de tamaño aproximado y de igual estilo decorativo, algunos de cuyos fragmentos reprodúcense en el núm. 25 de nuestras láminas. Unas y otras vasijas tenían una singularidad muy digna de mencionarse, y consiste en su gran faja de rojo, que ocupa casi todo el tercio inferior de ellas. Además, fragmentos de una bella crátera griega, cuyas pinturas reproduzco en la fig. 2.ª; otros, que pertenecieron a un kylix; a una anforilla de pasta vítrea; a una urna cineraria del tipo de las de la fig. 4 y a su plato-tapadera, todo ello reproducido en la lámina XV de la Memoria oficial aludida, que corresponde a la sepultura tumular núm. 34.

La vasija núm. 28 de la última lámina de este artículo, ya se ha emancipado de los motivos decorativos exóticos, pues los que ostenta son típicos ibéricos; pero su alfarero aún no pudo desligarse por completo de las influencias, que en su industria ejercieron las formas ovales de la cerámica fenicio-púnica, y en particular el recuerdo de los cascarones de los huevos de avestruz. A ellos responde, tal vez, la silueta de la misma, como probablemente el haberse pintado primero de blanco y después en rojo con los motivos geométricos que se aprecian, como quizá responda a dicho recuerdo la labra de esas especies de aberturas rectangulares y triangulares de su tercio superior.

Otro tanto puede decirse de la urna cineraria núm. 26, parecida a la descubierta por Siret en Villaricos (1). Todos los ejemplares semejantes a ésta, carecen del fondo de yeso, a pesar de su forma oval, prueba que cronológicamente dicha vasija marca la última etapa del anterior proceso artístico e industrial, y la penúltima, la del núm. 28, curiosa por sus huecos abiertos, cuando el barro de ella estaba tierno (al igual que se separó con una navaja, en ziszás, la tapadera de la del 26). Recuérdese, que aquella urna procede de la cámara núm. 83, en la que se halló la crátera italo-griega, de plena decadencia, núm. 9, que reproducimos.

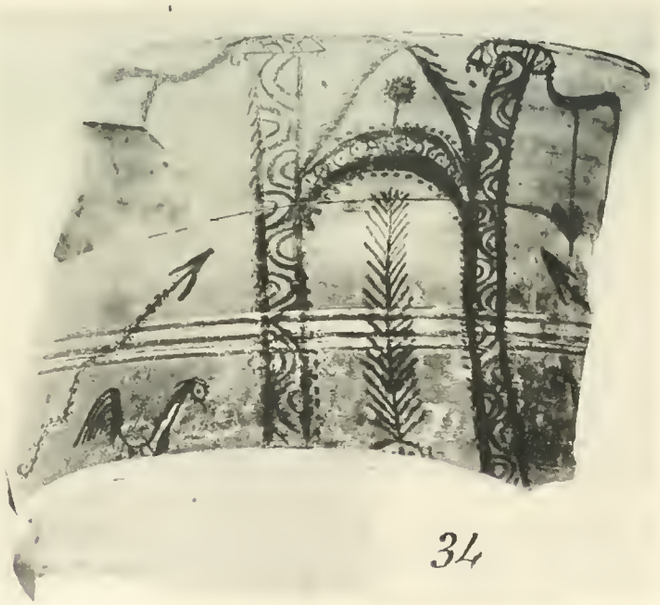
Siendo consecuente con el orden de ideas expuesto antes, conjeturo a la vez, que los dos vasitos de mi última lámina, núms. 29 y 30, aunque de influencia helenística en su decorado, son obra de un ceramista indígena y de una época bastante avanzada o moderna (2); de la misma

(1) Obra citada, lám. VIII-6.

(2) El resto de los respectivos ajuares de los que formaban parte los dos vasitos de que nos ocupamos ahora, se describió en la Memoria oficial aludida, págs. 58

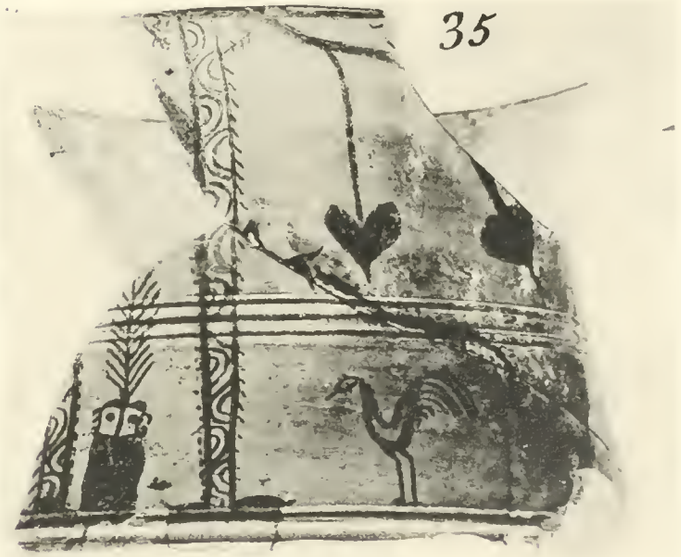
28

29



31

30



Fots. Cabré.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

28: Urna cineraria del túmulo 83. 29 y 30: Vasos de sepulturas de la zona III de la necrópoli.
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID
31 y 35: Pinturas de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo

escuela artística a la que pertenecía el que pintó la cámara tumular número 2, de la zona I, de la necrópoli de Tútugi, en cuya composición intervienen franjas de hojas de yedra (lám. IX-1 de la Memoria citada). Estos motivos, a base de hojas de yedra y trébol, ¿no son similares a los reproducidos en la gran vasija descubierta en Cartago (1), de forma púnica, pero con base (véase fig. 7), y a los de la Arcóbriga (núm. 31), de forma muy púnica? No olvidemos que el señor Marqués de Cerralbo (2) publicó antaño, un vaso procedente de las ruinas de esta ciudad celtíbera, en cuya decoración intervenían las hojas de forma acorazonadas, como complemento de otros motivos, en los que se aprecia una deidad sobre la que se eleva un signo arborescente, tal vez la palmera púnica de las estelas funerarias y monedas de Cartago, y todo ello en el interior de un templete sostenido por dos columnas, en cuyo frontón hay un sol radiante (véase núms. 34 y 35 de la última lámina y la composición completa de dicho vaso en la fig. 8), el que sin duda alguna, como supone su descubridor, es el de carácter mítico más interesante de los conocidos en España, de la época que estudiamos.

Fig. 7.—Ánfora procedente de la sepultura 108 de la necrópoli púnica de Ard el-Kheraïb.
Altura: 65 cm.

Esta cita no tiene otro fin que insistir de nuevo en el valor cultural fenicio-púnico, que influyó indirectamente, según mi modo de ver, en el arte ibérico de España, en especial en el de los bastitanos, influencias que emanaron del orden religioso, más que del artístico-industrial, de los cartagineses. El arte de éstos, se puede afirmar, que era de acarreo, de

y 59. Con el tarrito decorado con rosetas, entre otros objetos, se hallaron: siete platos campanianos, un indudable vaso de Acco y una vasijilla con los caracteres latinos OR fuertemente grabados en el exterior de ella, cerca del gollete. Con el de la orla de hojas de yedra, varios alabastrones y ungüentarios, dos piezas de cerámica campaniana y otros vasitos de barro amarillo, de clasificación imprecisa.

(1) A. Merlin et L. Drappier: *La nécropole punique d'Ard el Kheraïb a Carthage*. París, 1909. Dichos autores, después de describir la ornamentación de esta vasija, exponen en la nota de la página 84 que muchas piezas de cerámica descubiertas por el P. Delattre presentan análogas pinturas, cerámica que, según Pottier, parece de fabricación local (como en Galera).

(2) *El Alto Jalón*. Madrid, 1909, pág. 124.

acoplamiento, con elementos decorativos e industriales de pueblos distintos y, por lo tanto, sin individualidad manifiesta, pero que, sin embargo, servía de transmisor de las corrientes artísticas exóticas a los pueblos de cultura menos elevada.

Ante el anterior vaso de Arcóbriga y otros datos, se observa evidentemente, que la infiltración de los valores culturales púnicos hacia el corazón de España, debe ser mucho mayor que el helenístico, el que se

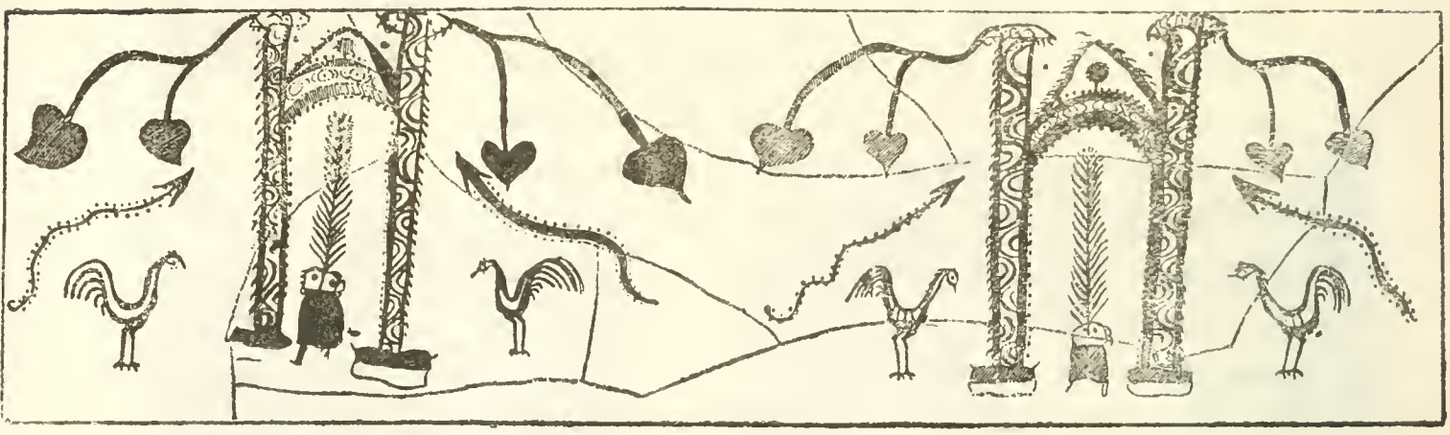


Fig. 8.—Desarrollo del vaso Ibero-púnico de Arcóbriga. (Según el Marqués de Cerralbo.)

supone, llegaba a la Bastitania por via terrestre, desde Denia, la antigua colonia griega Hemeroscópium, o Artemisión, o de las otras (Mainaké, Chersonesos, etc.), cuyas ruinas se desconocen y de las que nos habla Estrabón. Ellas ya procurarían anularlas, y hasta conquistarlas, Amilcar Barca, Asdrúbal y en particular Aníbal cuando se decidió por Sagunto; así que, a partir del siglo IV (antes de J.-C.), en nuestro Sur y Sureste, los colonizadores en absoluto eran los cartagineses.

En donde más se dejó sentir el influjo del arte oriental fué en la arquitectura funeraria, en la decoración que interviene en la misma, así como en las pocas obras escultóricas que conocemos de esta época.

Dejando reservado para otra Memoria, que tengo en proyecto, el exponer los datos que he reunido acerca de esa especial arquitectura, hemos de convenir:

a) Que la divinidad femenina en alabastro (núm. 19 de las láminas y fig. 9, descubierta en la sepultura 20 con los vasos de la fig. 4), la más rica que en su género se conoce, es de un arte greco-fenicio-púnico, obra que tal vez no es de importación, sino de un artista punificado, como igualmente debían serlo las tres que cita Pedro Alvarez de la ne-

crópoli de Basti (1); la de Villaricos (2), por cierto muy mal conservada, y una cabeza de varón en alabastro, inédita, que poseo. Unas y otras, son contemporáneas de la mayoría de las estatuas del Cerro de los Ángeles, entre las que hay algunas sentadas, debiendo recordar la del Museo Arqueológico de Madrid, núm. 7.600 (3), que por cierto está muy abocetada, y la que me parece se quiso representar, llevando una taza o plato entre las rodillas.

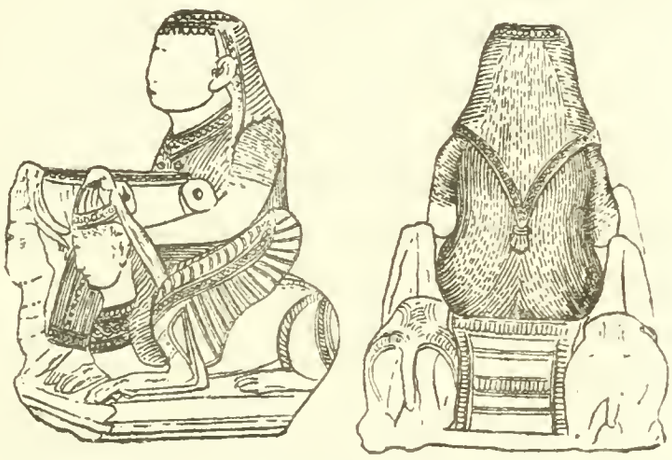


Fig. 9.—La estatuilla femenina de la sepultura 20, vista de lado y de espaldas.
Croquis. Escala 1 : 4.

Esas esculturas femeninas, representación de una deidad, o del *doble* de los difuntos en las necrópolis púnicas y bastitanas, oferentes, o los *dobles* de los antepasados en los santuarios prerromanos del Sur de España, coinciden en su actitud hierática, con otras muchas, tanto del Cerro de los Santos, como de los ajuares de las tumbas de Amerit, de fenicia, de algunas de Camiros, de Cerdeña, Ibiza y principalmente de Cartago, que se conservan en los Museos del Louvre, British Museum, Cagliari y en el de San Luis, levantado sobre las ruinas de la metrópoli de los cartagineses. Por lo regular, en tales esculturas, la figura femenina está sentada en un sillón sencillo, y las manos las tiene descansando sobre las rodillas (4); una sola, de la necrópoli de la colina de San Luis de Cartago, se representó con dos pequeños recipientes (tiene ésta las fal-

(1) Obra citada, pág. 120, núm. 11. Las cataloga con los siguientes términos: "Tres figuras de piedra de yeso de blancura y transparencia alabastrina, y que vulgarmente llaman alabastro. Tendrán un pie, lo menos, de altura y estaban sentadas sobre un escaño de estuco que rompieron los trabajadores."

(2) Siret: Obra citada, fig. 18.

(3) P. Paris: *Essai sur l'art*, etc., t. I, fig. 205.

(4) Juan de Dios de la Rada y Delgado: *Antigüedades del Cerro de los Santos*. Madrid, 1875, lám. VII-2 a 5.—R. J. Delattre: *Quelques tombeaux de la nécropole punique de Douïmés*, 1892 (las que proceden de la tercera sepultura).—*La nécropole punique de Douïmés, a Carthage*. Paris, 1897; figs. 31, 33 y 34.—Vives: *La Necrópoli de Ibiza*. Madrid, MCMXVII, lám. LIV-1.

das plisadas, como la de Tútugi) (1). El trono en que aparece descansando nuestra figura de alabastro nos trae a la memoria, por un lado, los *Saeculum Frugiferum* del Museo del Bardo, del Santuario de Baal y de Tanit, y el fragmento de mármol de Thuburbo Majus (2), y otro de barro cocido de Ibiza (3), cuyos brazos son esfinges con tiara cónica, y por otro, las esfinges con mitra, que reproduce Delattre del anterior Santuario (4); la célebre, que utilizóse como fuente o vaso en Douïmés (5), y, por último, las monedas autónomas españolas de Cástulo, Ursone e Iliberis, cuyo paralelismo expuso muy acertadamente el Sr. Vives (6).

b) Puede atribuirse a un artista también ibero-púnico, la figurita de animal (indeterminado a causa de las roturas que presenta), hecha en yeso y pintada de rojo uniforme (lám. I-4). Se descubrió en la sepultura 10, y véase el ajuar que le acompañaba, en la lám. XIV-1 de la Memoria citada.

c) La granada de piedra de la otra tapadera (núm. 5, lám. I), que se halló a la vez en la sepultura 10, así como la modelada en barro sobre la tapadera de la urna cineraria mayor de la cámara tumular núm. 20 (véase fig. 4), y las dos de barro que cita Maraver en su inventario de la necrópoli de Almedenilla, se labrarían en Tútugi, siguiendo las tradiciones y ritos orientales. Las vemos como símbolo en muchas figuras arcaicas de mármol, bronce y "terracotas" descubiertas en Grecia y en el Santuario de Despeñaperros, así como en estelas de las necrópolis de Cartago.

d) A un rito a la vez oriental, más que a un motivo decorativo, debe responder la representación de la roseta de relieve y pintada de rojo, que sirve de asa de la tapadera de la cajita (núm. 6, lám. I), descubierta en la zona tercera de la necrópoli de Tútugi.

e) Recuerda, por último, al arte que se hacía en los talleres corintios de Italia, especialmente para las necrópolis etruscas de Veei, Cervetri, Corneto, etc., el de la cajita de la lámina I-1 a 3, por cuyo gráfi-

(1) Delattre: *Nécropole punique de la Colline de Saint-Louis*, 1896, pág. 93.

(2) A. Merlin: *Le santuaire de Baal et de Tanit prés de Siagu*. Paris, 1910, lámina II.

(3) Vives: Obra citada, lám. LXXII-4.

(4) Obra citada de Merlin, lám. VI.

(5) Delattre: *La nécropole punique de Douïmés*, fig. 32.

(6) *La esfinge de Cástulo*. Coleccionismo. Septiembre, 1919.

co omito su descripción (1). Tan sólo añadiré, que sus medidas son 41 centímetros de longitud, por 32 de ancho y 28 de altura; la tapadera tiene un grosor de 8 centímetros, y el plinto, sobre el que había un león descansando, pintado de pardo oscuro, y del que se conservan tres extremidades, es de 2 centímetros de altura por 31 y 14. Se descubrió en la cámara tumular núm. 76, habiéndose descrito las circunstancias de este hallazgo y otras singularidades íntimamente relacionadas con la cajita que reproducimos, en la Memoria oficial aludida, páginas 39 a 41. En el decorado de ella intervino primero el blanco, al estilo que en las grandes vasijas aludidas de forma oval, de las sepulturas 6 y 34 de

(1) Nuevamente, por Pedro Alvarez, se tienen datos de otras obras análogas a la de Tútugi, algunas de las cuales superan en interés (para nuestro arte de España) a la que reproducimos. He aquí cómo las describe en su obra citada, págs. 117-8: "Razón circunstanciada de las piezas que paran en mi poder; núm. 1: una arquita de estuco colocada sobre cuatro cabezas de mujer de no mala forma que le sirven de pies. En los cuatro ángulos del plano superior hay cuatro grifos en ademán de correr en torno uno tras de otro, de suerte que, mirada el arca por cualquier lado, se presenta el costado de un grifo y al frente de otro. Esta arca se cierra en lo alto por un tabloncito del mismo estuco, que, cuando se encaja en su lugar correspondiente, forma parte del plano superior. Sobre este tabloncito hay un escaño, en el que están sentadas dos figuras de mujer, de proporción de un pie de alto; ambas tienen vestiduras blancas, pendientes y calzado de color. Parecen ser madre e hija, y ésta se halla a la derecha de su madre; están en la arquita los huesos de las dos."

"El arca está pintada por los lados y asimismo sus pies y toda la coronación. En el frente hay tres bultos de mujeres mozas, una de frente y dos de perfil, con peinados muy notables; tal vez será éste el único monumento de tocado y atavio de las damas españolas en aquellos siglos. En el lado derecho hay dos guerreros a caballo, lanza en ristre, a guisa de combatientes; en el izquierdo hay dos conejos muy grandes y delante de ellos dos perdices."

"El arca es un cuadrilongo con su poco de cornisa; por la parte superior tiene un pie, tres pulgadas y dos lineas de largo; un pie y dos lineas de ancho, y once pulgadas y dos lineas de alto, incluso los pies; pesará más de media arroba."

A continuación reseña la del núm. 2: "Otra arca de estuco de pie y medio de largo, diez pulgadas y seis lineas de ancho y siete pulgadas de alto sin la tapa. Esta tapa es de dos lados inclinados, a manera de tejado a dos vertientes. Toda el arca es lisa y estuvo pintada, pero ya no lo está, porque el tiempo dió fin a la pintura. Es algo grosera, y lo que tiene verdaderamente notable es el secreto con que se cierra por medio de unas piezas salientes que corren en lo interior y que la dejan imposible de abrir el que no sepa el secreto. Pesará más de dos arrobas y encerraba los huesos de una mujer."

Tútugi, las composiciones se pintaron sobre él en negro, rojo y rosa. Este último color para las carnes de las figuras humanas.

Si no tuviéramos presente otros elementos de estudio para determinar la edad de la necrópoli de Tútugi, que la cajita antes citada, la dataríamos del VI al V siglo antes de J. C., ya que las conclusiones que a simple vista se deducen de su examen parecen confirmarlo. El arte de esa caja-urna, como dijimos antes, es un reflejo del que se hacía en Etruria en la tumba Campana de Veii, la más antigua de aquella región, y del siglo VI, según J. Martha (1); es reminiscencia de las placas de Cervetri y, sobre todo, de los frescos, que encierran un arcaísmo toscano. Ese horror al vacío que todavía se nota en el decorador de Tútugi, y la preocupación de llenar los huecos en el costado en que se figura el grifo con trazos ondulados y con la greca con rosetas y meandros, así como en la superficie superior de la cubierta con S, etc., trae el recuerdo de la cerámica de la necrópoli de Camiros, estudiada por Salzmann (2), una de las antiguas colonias fenicias de la isla de Rodas y del VIII al VI siglo antes de nuestra era, y, por otro lado, la influencia oriental en Beocia y Corintio, trasmitida a Cartago con aquella profusión de aryballos, olpes, alabastros, etc., que se encuentran en sus tumbas (3), cuyas pinturas se singularizan, en parte, por rellenar los espacios con rosetas.

Pero no olvidemos:

1.° Que hay que suponer, que tal cajita no es obra de importación y si tal vez del artista que pintó los muros de la cámara mortuoria en la que fué descubierta, en cuyas paredes, según las referencias de sus descubridores y de muchísimas personas que las admiraron, había varias escenas polícromas que representaban luchas y episodios, tal vez relacionadas con la vida de los allí incinerados.

2.° Que entre las cráteras de importación púnica, las griegas de Ática (4) (así parecen serlo las del núm. 7-8 y fig. 2) están en gran mino-

(1) *L'Art etrusque.* Paris, 1889.

(2) Rayet et Collignon: *Histoire de la Céramique grecque*, 1888, fig. 28, etc., etc.

(3) Véanse las publicaciones antes citadas del P. Delattre, más la del mismo autor, Carthage: *La nécropole punique de Douïmés.* Extrait du Cosmos. Paris, 1897, figuras 1, 9, 38, 48 y 50, y la sepultura de la que proceden dos estatuillas sentadas, hieráticas y un olpe con un episodio de Aquiles, vaso clasificado de "greco-púnico".

(4) Morin-Jean: *Le dessin des Animaux en Grèce d'après des vases peints.* Paris, 1911, figs. 251 y 268, que pueden ponerse en parangón con la fig. 1 que publicamos.

ría en relación de las italo-griegas, y en éstas predominan las de plena decadencia.

3.° Que se encuentran a la vera las cajas con pinturas de aspecto arcaico, los vasos griegos y los italo-griegos de peor época.

4.° Que en la Memoria oficial aludida ya hicimos constar, que no vimos objeto alguno en la necrópoli de Tútugi que corresponda al período que allende los Pirineos clasificaron de Hallstatt II.

5.° En cambio, predominan los que corresponden allí a la época de La Téne, y en ciertas necrópolis homogéneas a la de Tútugi se han encontrado sepulturas hasta tiempos de Augusto.

Por todo lo cual deduzco modestamente, y en particular por los vasos de importación italiota, que la necrópoli de Tútugi, y por ende sus hermanas de la Turdetania, vieron los días de su mayor florecimiento en el siglo III antes de J. C., en cuya época su arte participaba de los caracteres arcaicos del siglo VII, VI y V, y tal vez se labró entonces la urna del grifo de Galera; se grabarían las plaquitas con animales quiméricos de Villaricos y de la región de Carmona, y se esculpieron (todo ello emitido con carácter hipotético) las sugestivas esculturas de la zona levantina de España, de Balazote, Baena, etc., etc., ya que en Túgia y Villaricos se hallaron dos, todas ellas consideradas como mucho más antiguas, y hasta la Dama de Elche, a juzgar por los accesorios de su tocado, especialmente por las cuentas de sus collares, que gemelas se hallan en las necrópolis de la época de La Téne del Sur de España.

JUAN CABRÉ AGUILÓ

EL REAL MONASTERIO DE SIGENA

Está situado en la provincia de Huesca, aunque pertenece a la diócesis de Lérida (1).

Trátase de un monumento rico en importantes memorias históricas, visitado por casi todos los Monarcas de la Corona de Aragón y aún después de la Unidad nacional, y panteón de los reyes D.ª Sancha, la fundadora, esposa de Alfonso II de Aragón; y su hijo D. Pedro II, el de Muret; de la infanta D.ª Dulce, y de la Condesa D.ª Leonor. E insigne por su arte, en su templo, en su célebre Sala capitular, en su hermosa Sala prioral.

El cenobio sanjuanista de Sigena es uno de los más sugestivos de España, por la importancia de su real fundación, por su Regla, por su emplazamiento y por la belleza e interés de su fábrica y de sus obras de arte.

Fué cabeza y metrópoli de todas las religiosas hospitalarias de San Juan de Jerusalén y base sobre la que se fundaron los monasterios de Pisa, Génova, Florencia, etc. En él tomó el hábito la Reina fundadora y su hija D.ª Dulce y otras religiosas de alta estirpe no sólo del Reino, sino también extranjeras, como la Condesa de Armagnac, en el siglo XIII; la Condesa de Barcelhos, esposa de D. Pedro, infante de Portugal; las infantas D.ª Blanca y D.ª María, hijas de D. Jaime II, y otras muchas señoras distinguidas por su virtud y nobleza.

Fruto de repetidas visitas y de la exploración del completo archivo de Sigena, son los datos que a continuación expongo, divididos en tres partes: la primera y la segunda históricas (fundación, donaciones, privilegios, etc.), y la tercera dedicada a la descripción de monasterio (2).

(1) Para ir a Sigena hay ferrocarril hasta la estación de Sariñena (línea de Madrid a Barcelona, por Lérida). Desde esta villa, buena carretera que pasa junto al monasterio (16 kilómetros).

(2) Aunque de Sigena se ha escrito algo (lo más concienzudo debido a D. Mariano Pano), creo poner en este estudio datos nuevos y observaciones no hechas hasta ahora.

I.—Fundación, regla, consueta, etc.

Piadosísima y bellamente poética es la tradición que dió origen a la fundación de este celebérrimo cenobio, y cuyo relato omito, por ser muy conocido (1).

Hallándose el año 1183 en Huesca la reina D.ª Sancha, esposa de Alfonso II de Aragón, decidió levantar un suntuoso monasterio en la laguna donde se decía haber aparecido la Virgen, hoy llamada del Coro. Expuso este deseo al obispo Jaime y al arcediano Ricardo, sujeto de singular espíritu, quienes la exhortaron y alentaron para que pronto lo pusiera en ejecución.

Como todos los pueblos del territorio de Sigena pertenecían a la Religión de San Juan, por donación de D. Ramón Berenguer, fué preciso comunicar estos designios a García de Lisa, a la sazón castellán de Amposta, y a Armengol de Aspa, que, aunque prior de San Gil en la Provenza, asistía en la Corte de Aragón, por ser aquella provincia del dominio de sus Reyes; y meditando la Reina no sólo la fundación del convento, sino también darle para su subsistencia los pueblos dichos (que eran de la Castellanía de Amposta), les ofreció a cambio unas grandes posesiones que tenía en Tarragona, permuta que después se aseguró con escrituras, con licencia del gran maestre (2) Deseando dar cierta soledad a aquel sitio, mandó a los vecinos de Sigena y Urgelet que trasladaran su habitación a la próxima colina, para lo cual les proporcionó sumas considerables, refundiendo los dos pueblos en uno solo, que se llamó Villanueva de Sigena, que hoy es el más vecino al monasterio.

Encargó al Obispo de Huesca que formase la Regla por que se habían de regir las religiosas, ya que en España no existía convento alguno de la Orden de San Juan; el cual la encomendó al susodicho Ricardo, que más tarde le sucedió en el gobierno de la diócesis (1187 a 1201).

En Enero de 1188 tuvo el Rey Cortes en Huesca, donde ya dejó muchos ricos-hombres para que le acompañasen a realizar la solemne y formal fundación del monasterio; pues el Monarca y su esposa se dirigían a Zaragoza, donde pensaban detenerse poco tiempo. Vueltos a aquella primera ciudad, marcharon a Sigena, a donde llegaron a media-

(1) Puede verse en la *Historia del Real Monasterio de Sixena* (Pamplona, 1773), tomo I, cap. II, escrita por el P. Fr. Marco Antonio Varón, franciscano.

(2) Seguimos en esto al P. Varón, en la obra citada.

dos de Abril, seguidos de una brillante comitiva, en la que figuraban el castellán de Amposta y todos los caballeros de la Castellanía (1).

En el día 23 tuvo lugar la ceremonia (según el P. Varón) de armar el Rey caballero a su hijo, y a continuación la profesión de las primeras religiosas, que fueron: Arnalda de Cruillas, Teresa Gombal de Entenza, Osenda de Lizana, Beatriz de Cabrera, Sancha de Urrea, Urraca de Lisa, Juana Catalán, Beatriz de Castillazuelo, Oria de Valtierra, Afectriza de Moncada, Echa de Soteras y Sancha de Abiego, todas ellas de las más distinguidas familias de Aragón y Cataluña.

D. Juan de Funes, en su *Historia de San Juan*, dice que la primera priora fué la infanta D.ª Dulce, hija de la Reina fundadora. Mas en los papeles de Sigena, que cita el prior Jaime Juan Moreno (2) en su libro inédito *Jerusalem Religiosa*, folio 59, existente en el archivo (del cual nos hemos valido para citar algunos datos), consta haberlo sido D.ª Sancha de Abiego, la cual profesó el día del ingreso en manos de Fray García de Lisa, y la infanta D.ª Dulce, con las demás, en manos de la priora. Era la Infanta de edad de siete u ocho años cuando profesó (que entonces no se guardaba la forma que luego dispuso el Concilio Tridentino), y murió en 1227. En el mismo día del ingreso de las trece señoras, a hora de Vísperas, tomó D.ª Sancha el hábito de Donada, y sólo por ser Reina y fundadora, llevó en él la cruz entera, o de ocho puntas (3). Después de muerto el Rey, tomó el de las demás religiosas, en el día de San Jorge del año 1197, y profesó en manos de D.ª Beatriz de Cabrera, segunda priora de Sigena.

(1) Dice el P. Varón (tomo I, pág. 51) que en la noche del día 22, víspera de San Jorge, veló las armas, puestas en el altar mayor, el infante D. Pedro, que al día siguiente fué armado caballero.

(2) Fué este prior natural de Monzón. Estudió en Montpellier la Jurisprudencia y tomó el bonete de Doctor. Se casó en su patria; mas, habiendo enviudado, se ordenó de sacerdote. Fué prior del Real Monasterio de Sigena y vicario del Hospital general de Zaragoza. En este tiempo lo llevó a su palacio el Obispo de Jaca, D. Tomás Cortés, donde permaneció desde el año 1609 hasta el de 1614; y trasladado a Teruel en esta fecha, se volvió al Priorado de Sigena. Fué varón doctísimo. Su obra *Jerusalem Religiosa* forma tres volúmenes en folio, manuscritos. Además escribió un tratado sobre las Décimas; una *Declaración y exposición de las empresas que tienen los Serenísimos Reyes de Aragón*, y varias poesias. Su *Jerusalem* es obra interesante y llena de datos, aunque contiene bastantes errores, ya por precipitación, ya por credulidad, ya por falta de comprobación.

(3) Moreno, obra citada, folio 60.

Afirma el P. Varón que en el día de la profesión, el secretario de la Reina, Juan de Ripoll, leyó primero a las doncellas, por mandato de la misma, la Regla que el obispo Ricardo había ordenado, y que deberían observar durante toda su vida. Mas esto debe entenderse de alguna nota o extracto sustancial, porque el ingreso fué en 23 de Abril de 1188 y la Regla publicada por el mismo autor (1) no se concluyó de redactar hasta el mes de Octubre siguiente, como consta de su data: *anno ab incarnatione domini MCLXXXVIII, indictione 6 mense Octobris* (2).

La priora D.ª Sancha nombró en subpriora a D.ª Sancha de Urrea; cantora a D.ª Afectriza de Moncada; sacristana a D.ª Oria de Valtierra; clavera a D.ª Urraca de Lisa, y enfermera a D.ª Teresa Gombal de Entenza.

El día 25 partieron los Reyes, dejando designada para aya o custodia de la infanta D.ª Dulce a D.ª Juana Catalán.

El gran maestre de la Orden, Armengol de Aps, o Aspa, aprobó y confirmó todo lo hecho en Decreto dado en 6 de Octubre de 1188, y el Papa Celestino III hizo lo propio mediante una Bula despachada en Roma a 3 de Junio del año 1193, tercero de su pontificado (3). En ella establece algunos puntos referentes al régimen interior del monasterio. Puede verse al final del tomo I de la obra del P. Varón mencionada.

Nuevamente confirmó el gran maestre Guerrino de Monteagudo todo lo ejecutado en la fundación y dotación del monasterio en Bula Magistral despachada en San Juan de Acre a 1.º de Octubre de 1207. A la sazón estaba D.ª Sancha en Zaragoza con su hijo D. Pedro tratando el matrimonio de su hija D.ª Constanza con Federico, Rey de Sicilia. Estas dos Reinas, con D.ª María de Aragón, verificaron la ceremonia de lavar los pies a los pobres en Sigena el día de Jueves Santo. Las dos últimas, estuvieron en el cenobio hasta el mes de Septiembre, en que partieron: D.ª María a Montpellier y D.ª Constanza a Sicilia.

Para asistencia de las religiosas se formó un Capítulo de capellanes y confesores, con su prior y racioneros, el cual incorporó al monasterio, perpetuamente, el Papa Celestino III, en virtud de una Bula fechada en Letrán a 20 de Octubre de 1195.

(1) Varón, tomo II, pág. 46.

(2) P. Fray Ramón de Huesca, *Teatro Histórico*, tomo VI, pág. 210.

(3) Recibió la Reina esta Bula estando en Huesca, y al punto envió al monasterio a un capellán suyo, para dar noticia a las religiosas, con una cariñosa carta fechada en 5 de Septiembre de 1193.

La Regla del monasterio de Sigena no debe, como dice el P. Varón, reputarse por una sola, siendo, como es, un agregado de tres Reglas distintas: la de San Agustín; la que, hablando con propiedad, debe denominarse de Sigena, y la *Consueta*, que se arregló mucho después de la fundación. La primera se llama muchas veces en las memorias y escrituras de Sigena *Regla del Hospital*, por habérsela señalado a los caballeros de esta milicia varios Papas; no siendo, en verdad, más propia de la Orden de San Juan que de otras religiones que después la abrazaron.

La segunda es la que de orden de la Reina fundadora escribió el Obispo de Huesca. Es, en su mayor parte, una especie de liturgia o ceremonial que ordena y rige el rito eclesiástico, señalando las prácticas, orden, método y tiempos que deben observarse en el Oficio Divino, como ya indican los títulos *De matutinis; De ordine lectionum legendarum; De tribus nocturnis; De laudibus*, etc. Algunas leyes ordenan el silencio, la conversación en el claustro, la forma en la elección de priora, etc. Toda ella está publicando el siglo XII en que se redactó, infiltrado de rigorismos y restricciones que más tarde se hicieron inadmisibles (1).

La *Consueta* no fué en lo antiguo otra cosa que un derecho o ley no escrita para el gobierno y régimen del monasterio, que por tradición se iba observando fielmente. Pero, vista la necesidad de formar un Cuerpo con todas estas costumbres, y después de varias reuniones en que con la priora intervino el *Esguart* (o sea las trece religiosas de hábito más antiguas), en el día 8 de Junio del año 1588, presidiendo D.ª Luisa de Moncayo, fueron leídas y aceptadas las disposiciones de la *Consueta*. Lo tocante a la elección de priora se derivó de las incidencias ocurridas a la muerte de D.ª Lupercia Fernández de Heredia (Abril de 1584) (2).

El *Breviario* de Sigena lo mandó imprimir en Zaragoza el año 1547 la priora D.ª Isabel de Alagón, en la oficina de Jorge Coci, por la industria

(1) Esta Regla fué solicitada por el infante D. Luis de Portugal, gran prior de Ocrato, para el monasterio de Estremoz, cerca de Lisboa, en 1533, a la priora D.ª Beatriz de Olcinellas. Al mismo tiempo escribió a su hermana, la mujer de Carlos V, suplicando su intercesión, y ésta envió a la prelada una atenta carta en aquel sentido, carta que hemos visto en el archivo de Sigena. Está fechada en Barcelona, a 7 de Junio de 1533. Enviósele la Regla y el Breviario.

(2) En la Biblioteca provincial de Huesca se conserva un voluminoso manuscrito, en folio de 175 hojas, titulado: "Consueta o Regla que observan las señoras religiosas del Real Monasterio de Sigena de la Orden de San Juan en Aragón." Su letra es de fines del siglo XVI. Fué donado por D. Valentín Carderera.

de Pedro Bernuz. Titúlase: *Breviarium secundum ritum Sixenae monasterii ordinis Sancti Joannis Hierosolimitani, sub regula Sancti Augustini.* Debajo de este epígrafe (en la portada) vese el escudo de armas de los Alagones, Condes de Sástago. Poco duró el uso de este Breviario, pues luego aceptaron las religiosas el Romano, en virtud de la Constitución de San Pío V de 9 de Julio de 1568.

Desde su fundación hasta ahora ha estado el monasterio en posesión de la libertad; la clausura no se prescribe en la Regla, ni por lo visto la quiso la reina D.ª Sancha. Decretóse en la sesión 25 (capítulo V) del Concilio de Trento, y se propuso tenazmente introducirla en Sigena el ilustre Obispo de Lérida, D. Antonio Agustín, pero sin efecto. Lo propio intentó el castellán de Amposta, D. Fr. Luis de Talavera, en virtud de un Breve de Pío V, fechado en 21 de Enero de 1568; y reconociendo la imposibilidad de llevarla a la práctica, informó en este sentido al Sumo Pontífice, que murió sin decidir la causa. Le sucedió Gregorio XIII, el cual despachó una Bula eximiendo de la clausura al cenobio y concediendo permiso para que las religiosas pudieran salir a convalecer de sus enfermedades a las casas de sus parientes o deudos, en atención a lo frio y húmedo del sitio donde está emplazado el monasterio (1).

Lleva esta Bula fecha 8 de Mayo de 1573, en Roma, año primero de su pontificado, y la hemos visto en el archivo. Era priora D.ª Catalina de Torrellas. Su antecesora, D.ª Jerónima de Olivón de Albernia (que falleció en 5 de Abril de 1571), habia defendido con tesón la exención de clausura. De nuevo intentaron introducirla D. Francisco Virgilio, Obispo de Lérida, y el castellán D. Fr. Martín Ferreras, mas se les impuso silencio en Roma y en Malta.

Prueban la libertad que siempre han gozado las religiosas, los siguientes hechos:

Cuando en el último día de Septiembre del año 1200 asistió la fundadora D.ª Sancha a la entrevista que en Ariza tuvieron los Reyes de Castilla y Aragón para ajustar las diferencias que se habian suscitado entre aquélla y su hijo el rey D. Pedro, llevó en su compañia a D.ª Juana Catalán, D.ª Beatriz de Castillazuelo, D.ª Hipólita de Azlor y D.ª Elvira López.

D.ª Beatriz Cornel asistió en 15 de Abril de 1286 a la jura de D. Alfonso III, verificada en Zaragoza en la iglesia de la Seo, en cuyo coro tomó

(1) El actual Obispo de Lérida ha decretado la clausura.

asiento entre las dignidades y prebendados. La infanta D.ª Blanca, priora, estuvo presente con lucido acompañamiento en la misma ciudad, en la coronación de su hermano Alfonso IV (3 de Abril de 1328); más tarde, en 1336, asistió a la misma ceremonia realizada en la persona de su sobrino Pedro IV, acompañándola su hermana la infanta D.ª María, que, viuda del infante D. Pedro de Castilla, había tomado el hábito y hecho profesión en el monasterio.

En 1348 estuvo en Huesca convaleciendo de una larga enfermedad en casa de sus padres los Condes de Guara, más tarde Duques de Villahermosa, D.ª Sancha de Azlor.

En 1383, la priora D.ª María Cornel, con objeto de resolver algunos arduos negocios del monasterio, asistió a las Cortes de Monzón, donde fué muy atendida de toda la Corte y de los reyes Pedro IV y D.ª Sibilia.

En 1436 llegó a Sigena el Rey de Navarra con los Condes de Foix y Pallás, que se habían reunido en Huesca para terminar ciertas diferencias que entre ellos existían; y al partir para Monzón, la priora D.ª Beatriz Cornel envió en su compañía a las religiosas D.ª Sibilia de Alagón y D.ª Isabel de Prades, para que ante la reina D.ª María, mujer de Alfonso V, que en aquella villa presidía las Cortes por ausencia del Rey, trataran negocios tocantes al cenobio.

En 1759, cuatro señoras de éste (D.ª Francisca Ferrández, D.ª Rafaela de Ena, D.ª Josefa Egual y D.ª Francisca Ric), en unión de cuatro racioneros y algunos caballeros del Hábito, cumplimentaron a los Reyes en Candasnos (pueblo de la jurisdicción del monasterio), siendo visitadas y acompañadas por los grandes y dignatarios de la Corte hasta sus residencias en el pueblo.

Los de su dominio, desde la fundación han sido visitados por las prioras, en especial por D.ª Jerónima de Oliván y D.ª Lupercia de Torrellas; D.ª Felipa de Azlor consta que estuvo en Sena y en Villanueva los días 17 y 18 de Noviembre de 1627. En estas ocasiones, los pueblos las atendían a sus expensas, y pagaban cierta cantidad en concepto de derecho de visita de las prioras. Lanaja daba mil sueldos; Sena, ochocientos; quinientos, Ontiñena y Villanueva; Bujaraloz, cuatrocientos; etc. A mediados del siglo XVIII prescindieron las prioras de tales visitas.

Durante el primer siglo estuvo el monasterio exento de toda sujeción; pero hacia el año de 1290, D. Fr. Bernardo Miravalls, lugarteniente del gran maestre, entabló sus pretensiones ante la Curia Pontificia,

anhelando la jurisdicción del monasterio, y consiguió un Breve de Nicolás IV, en que delegaba a Pedro, Obispo de Urgel, para que, citando a la priora y al castellán, y oyendo a las partes, administrase justicia con rectitud. Está fechado en 1290.

Este prelado, en el año siguiente de 1291, subdelegó en Bernardo Arescot, canónigo de la Seo de Urgel, a quien dió facultad para sustanciar la causa, reservándose, empero, el dictar sentencia; pero fallecido, el canónigo siguió adelante mientras el convento interponía recurso al Papa, y dió la sentencia mandando que el castellán se pusiera en posesión de sus pretendidos derechos, que fueron protestados y no acatados por el monasterio. Derivóse de aquí un largo pleito, que terminó con una sentencia arbitral, testificada por Domingo Royo, notario real, en 8 de Junio de 1498, a favor de la priora y convento, en todos y cada uno de los artículos, dejándolo en posesión pacífica de todos sus derechos y exenciones, como había estado desde un principio, y anulando todos los procesos incoados a instancia de los castellanes antecesores, imponiéndoles perpetuo silencio (1). De aquí en adelante no se halla sino la asistencia de los castellanes o sus procuradores a las elecciones de prioras.

En 1569, la priora D.ª Jerónima Oliván envió a Malta al maestro Alonso de Astudillo, procurador del monasterio, a prestar la obediencia al gran maestre; y éste, en 17 de Junio de aquel año, despachó una Bula en testimonio de haber aceptado la susodicha obediencia, y otra confirmando los pactos y condiciones con que el monasterio volvió a la dependencia de la Religión, extendida en la misma fecha (2). El Papa Pío V aprobó y confirmó esta concordia, mediante una Bula dada en Roma a 12 de Octubre de 1569; y el Capítulo general, celebrado en Malta, hizo lo propio el día 13 de Febrero del año 1570, y en 1574.

En 1597 era gran maestre D. Fr. Martín Garcés, caballero aragonés, que ardía en deseos de sujetar el monasterio a la jurisdicción de los castellanes, sin advertir que perjudicaba a su propia potestad; y así, en un Capítulo celebrado en Malta en aquel año, consiguieron los aragoneses, callando las disposiciones terminantes anteriormente citadas, un Decre-

(1) Los árbitros fueron D. Alonso Espania, presbítero, habitante en Ballobar, y D. Galcerán de Orós, Alcaide del Castillo de Azcón.

(2) Obligábanse la priora, el *Esguart* y el convento a dar al gran maestre, en su nueva elección, una pieza o vaso de plata, en señal de reconocimiento de la sujeción.

to mandando que todos los freires y monjas de la Orden estuvieran sujetos a la visita y corrección del prior y castellán de Navarra y Amposta, en los límites de cuyos priorados se hallaban los monasterios del Crucifijo de Puente la Reina y de Sigena, especialmente allí mencionados. Esto se revocó en otro Capítulo que tuvo lugar en Malta el año 1603.

Para que se vea la entereza con que Sigena defendió sus derechos y prerrogativas, baste decir que en 1603 fué nombrado visitador del monasterio el castellán de Amposta D. Fr. Martín de Ferreras, el cual, obrando a impulsos del despecho, se excedió en las facultades de su comisión. Valientemente protestó la priora D.ª Serena de Moncayo; y como consecuencia, fué inhibido dicho Ferreras y declarada por nula su visita. Habiendo éste apelado, en 23 de Enero de 1608 se dió sentencia última y definitiva contra el castellán, siendo priora de Sigena D.ª María Díez de Aux y Alfaro (1).

(1) He aquí las prioras de Sigena, desde la fundación hasta el siglo XVII, tomadas de la historia del monasterio escrita por el prior Jaime Juan Moreno, en el siglo XVII, con el título *Jerusalem Religiosa Celestial* (tres vols. mss., en fol.); obra que, como he dicho, aunque abundante en datos, hay que acoger con reservas por las invenciones y fantasías del autor. La mayor parte de las prioras que siguen están comprobadas documentalmente.

Siglo XII

1.—Sancha de Abriego (1188-1191).
2.—Beatriz Cabrera (1191-1198).
3.—María Estopiñán (1198-1202).

Siglo XIII

4.—Osenda de Lizana (1202-1215). En su tiempo (Noviembre de 1208) fallecieron la Reina fundadora y su hijo D. Pedro (1213).
5.—Sancha Ximénez de Urrea (1215...)
6.—Osenda de Urrea (?).
7.—Oria Ximénez de Lisa (?).
8.—Toda Ortiz de Azagra (1253-1268).
9.—Urraca de Entenza (1268-1280).
10.—Elisenda de Querol (1280-1283).
11.—Inés de Benavente (Febrero de 1283-Septiembre de 1291).
12.—Teresa Ximénez de Urrea (1292-1321). Ingresa como religiosa la infanta D.ª Blanca, hija de Jaime II.

Siglo XIV

13.—La infanta D.ª Blanca de Aragón (1321-1347). Renunció el priorato en manos

II.—Dotación y privilegios

Fundado el monasterio por la reina D.ª Sancha; habitado mucho tiempo por D.ª María, Reina de Aragón; D.ª Constanza, Reina de Hungría y de Sicilia; vistiendo en él el hábito la fundadora, las infantas D.ª Dulce, D.ª Blanca, D.ª María y D.ª Hermenegilda; dotado por los Reyes de grandes posesiones y rentas, y concediéndole singulares privilegios y exenciones, y acumulados en él muchos bienes de sus ilustres prioras y religiosas, no es extraño que fuera Sigena uno de los cenobios más ricos de España. Pudo su priora titularse señora de las villas de Sena, Villanueva, Lanaja, Bujaraloz, Candasnos, Ontiñena, Aguas, Paúl y Montornero, y de las pardinas y montes del Sisallar, Orillena, Cajicorba, la Coveta, Cajal, etc.

del Papa (las prioras eran vitalicias y la Regla no preveía el caso de renuncia), y Clemente VI nombró a

14.—Urraca Artal Cornel (1347-1357). Unica elegida por el Papa. En su tiempo había en Sigena cerca de 100 religiosas.

15.—Toda Pérez de Alagón (1358-1369). Recibió la investidura de manos de Pedro IV, que le regaló una sortija.

16.—Sancha de Azlor (1369-1379).

17.—María Cornel (1380-1399).

Siglo XV

18.—Antonia de Castellauri (1399-1411).

19.—Isabel de Alagón (1411-1427).

20.—Beatriz Cornel (1427-1451).

21.—Juana de Viure (1451-1459).

22.—Sibilia de Alagón (1459-1485).

23.—Francisquina de Eril y Castro (1485-1494). Su urna sepulcral estuvo en la capilla de San Juan, hoy panteón de religiosas. Actualmente vese en el crucero.

24.—María Coscón (1494-1496).

25.—María de Alagón (1496-1501).

Siglo XVI

26.—Gracia Gilberte (1501-1510).

27.—María Ximénez de Urrea (1510-1521). Gran bienhechora del monasterio. Mandó hacer casi todo el retablo mayor y el actual de la capilla-panteón real.

28.—Beatriz de Olcinellas (1521-1543).

29.—Leonor Torralba (1543).

Sabido es que la fundadora dió en un principio a Sigena, reducidos a tres, los cuatro pueblos que había adquirido de la Religión de San Juan y Asamblea de Amposta, esto es, Sena, Villanueva y Santa Lecina. En Abril de la Era de 1235, año 1197, dió el pueblo de Candasnos. Alfonso II legó al monasterio 15.000 morabetines de oro, 4.000 sueldos jaqueses, y en muchos pueblos innumerables judíos y moros tributarios, cuyos tributos constituyeron la mayor parte de las rentas de la Casa.

Don Pedro II permutó con la priora D.ª Osenda de Lizana la villa de Lanaja por las grandes heredades que la fundadora tenía en Calamocha, y había dado al monasterio, por los dichos judíos y moros tributarios, y otros derechos (Zaragoza, 12 de Marzo del año 1212). El mismo dió a la priora indicada el pueblo de Ballobar hasta que se cobrase cierta cantidad que el Rey adeudaba al monasterio (Calatayud, 19 de Mayo de 1212).

30.—Francisquina Rajadell (1544-1545).

31.— Isabel de Alagón (1545-1548).

32.—Leonor Fernández de Hijar (1548-1555).

33.—Isabel Viure (1555-1556).

34.—Aldonza Oliván (1556-1563).

35.—Jerónima Oliván (1563-1571). Hermana de la anterior. El enterramiento de ambas se ve en el brazo derecho del crucero, pero no tiene nada de particular.

36.—Catalina de Torrellas (1571-1577).

37.—Lupercia Fernández de Heredia (1577-1584). Quedó por estatuto que las electoras fuesen las trece religiosas más antiguas, que constituían el *Esguart*, y se ajustó el ceremonial de la elección.

38.—Luisa de Moncayo (1584-1593). Mandó hacer la *Consueta* o ritual del monasterio.

39.—Serena de Moncayo (1593-1608).

El hábito que sin duda se usó en los primeros siglos de vida de Sigena, diferia del actual solamente en la toca, entonces amoldada a la cabeza, y hoy hueca. Introdujo este cambio la priora D.ª Jerónima Oliván.

Consiste este hábito en justillo negro con mangas perdidas, ceñido al talle y dejando ver la blanca toca que desciende hasta el pecho; ancha cinta de seda, sujeta por detrás del cuello por un lazo, de la que pende la cruz de San Juan; falda negra con larga cola, que se despliega en las ceremonias solemnes, y da a las religiosas un aspecto elegante y cortesano, y manto negro, con la cruz blanca de ocho puntas en el hombro izquierdo. La priora se distingue por llevar esta cruz sobre el pecho. Las *Medias-cruces* no ostentan manto ni cola, y usan distinta toca. Presentan sobre el costado izquierdo una media cruz blanca (de ella toman el nombre), en forma de *te*.

Don Jaime I, el Conquistador, el lugar de Peñalba y el castillo de Sariñena, donaciones fechadas, respectivamente, en Lérida a 16 de Octubre de 1235, y en Zaragoza a 2 de Noviembre de 1265.

El prior de la Casa y Hospital de San Jorge de Alfama hizo donación de todos sus bienes, y él, con los freires, conversos y conversas, se trasladaron a Sigena, donde tomaron el hábito y vivieron bajo su jurisdicción, lo cual fué confirmado por aquel Rey, estando en Pertusa, en 1.° de Marzo de 1227, y desde Mallorca en 1230.

El rey Jaime II concedió al monasterio el privilegio de no pagar el subsidio que se había impuesto a todas las iglesias del Reino. En él, datado en 1.° de Abril de 1302, dice que la priora y monjas son de su Casa y familia real, y que por tales quiere que sean respetadas todas las cosas del monasterio, y nombra como pueblos de la jurisdicción de Sigena a Sena, Villanueva, Urgelet, Cajal, Cajicorba, Lanaja (1), Aguas, Achanas, Paúl, Candasnos, Bujaraloz y Ontiñena.

Dejaron, en fin, afirma el P. Varón, al monasterio estos Monarcas tales y tan preciosas heredades en Monzón, Barbastro, Sariñena, Fraga, Luesia, Ainsa, Ayerbe, Torla, etc., que, aun dadas a censo perpetuo por la priora doña Sancha Ximénez de Urrea, representaban una considerable riqueza.

La primera priora, D.ª Sancha de Abiego, poseía grandes fincas en Huesca, que cedidas por ella al monasterio, diólas la reina D.ª Sancha a censo perpetuo a unos judíos (año 1190).

Doña Osenda de Lizana legó al cenobio posesiones en Huesca; una renta anual muy crecida de D. Marco Férriz de Lizana; el castillo de la Piedra, de su sobrino D. Rodrigo de Lizana (1215 y 1216), y otras fincas colindantes que compró de D. Iñigo de Abiego, sobrino de la primera priora (1217).

Doña Teresa Gombal de Entenza, el dilatado monte de *Presiñena*, que corre desde las inmediaciones de Sena, por la ribera izquierda del rio Alcanadre, hasta las cercanías de Albalatillo.

Doña Toda Ortiz de Azagra, octava priora, grandes bienes suyos y de D. Gombal de Benavente, que murió guerreando contra los moros en Murcia, por cuya desgracia aquella señora se retiró a Sigena (1253 a 1268).

(1) Sólo las rentas de este pueblo significaban al monasterio la cantidad de 500 cahices (o sea 4.000 fanegas) de trigo anuales.

Doña María de Narbona, religiosa Donada, dama que había sido de la reina D.ª Sancha, el lugar de Aguas, en virtud de escritura fechada en Sigena el año 1213.

En fin, D.ª Sancha y D.ª Guillerma Ximénez de Urrea, D.ª María Ximénez Cornel, Condesa de Barcelhos, y D.ª María de Aragón, hermana de la priora D.ª Blanca y viuda del infante de Castilla D. Pedro, pueden señalarse entre las espléndidas bienhechoras del monasterio.

Tantas rentas vinieron a menos, porque, aun a pesar de las Bulas Pontificias, que prohibían la enajenación de los bienes del cenobio y que mandaban que se restituyesen a cualquier precio los enajenados, cedieron las religiosas muchos predios a los pueblos para cobrar censos o décimas, lo cual fué causa de que con el tiempo osaran estos mismos pueblos disputar al monasterio los derechos de propiedad.

En cuanto a sus privilegios, hay en el archivo, entre otros, los siguientes:

Donación de los términos y lugares de Ontiñena a sus pobladores por D. Ramón Berenguer en la Era 1188, o sea año 1150.

Traslado de un privilegio del rey Alfonso II de Aragón por el que se dispensa al pueblo de Sigena de pagar lezdas, peajes, etc., dado en Zaragoza en Enero de la Era 1208, año 1170. Este traslado fué obtenido por el monasterio del Justicia de Aragón en 1447.

Permuta hecha por la reina D.ª Sancha con la Religión de San Juan de su heredad conocida por el *Manso de Codong*, en el campo de Tarragona, por la Encomienda de Sena. Huesca, Marzo de la Era 1226, año 1188.

Regla del monasterio en que se contiene el modo de gobernar en el coro, los rezos, etc., dada en 1188 a instancia de D.ª Sancha.

Donación que hizo D.ª Sancha a Salvador de Aguas de la heredad de Aguas, que era del Hospital de Sigena, con asenso del convento. Noviembre de la Era 1230, año 1192.

Donación hecha por el rey D. Alfonso de un moro de Naval, con sus haciendas, a favor de su mujer D.ª Sancha y el monasterio. Fechada en Corvinos en Enero de la Era 1231, año 1193. Es una copia hecha en 1361.

Ajuste o convenio celebrado entre la reina D.ª Sancha y el Arzobispo y el Cabildo de Tarragona sobre la heredad que aquélla había cedido a Sigena. Huesca, a 5 de Abril del año 1198. Signado por el rey

D. Pedro II, por su madre, por el Arzobispo de Tarragona D. Raimundo de Rocaberti, etc. En 1216 se hizo un traslado de este documento por Beltrán de Biota, notario del monasterio.

Donación por el mismo Rey de un judío y sus hijos a Sigena. Daroca, Junio de la Era 1243, año 1205.

Confirmación de los privilegios del monasterio por D. Pedro II, estando en Huesca, a 9 de Septiembre de la Era 1246, año 1208.

Confirmación del rey D. Jaime I, en el año 1226, del privilegio de Pedro II, por el que dió a Sigena la villa de Lanaja en la Era 1250, año 1212. En realidad fué permuta, como en su lugar hemos dicho. Hay una copia de ella obtenida en 1564.

Voluntad real de D. Jaime, el Conquistador, en que dispone se le haga sepultura en Sigena, lo cual suplica a D.ª Sancha de Urrea y demás religiosas. Lérida, a 3 de Abril de la Era 1264, año 1226. Notario, Bernardo de Villanova, secretario del Rey (1).

Privilegio del mismo Monarca, por el que concede al prior y freires del Hospital de Bujaraloz la facultad de tomar el hábito de mano de la priora de Sigena y quedarse como freires del monasterio y súbditos de aquélla. Pertusa, a 1.º de Marzo de la Era 1265, año 1227 (2).

Donación por el mismo Rey al monasterio de 200 morabetines que quitó al de Olges y que ya había cedido su padre a Sigena. Diólos de nuevo perpetuamente, y eran sobre la aljama de judíos de Calatayud. Lérida, a 10 de Noviembre del año 1228.

Confirmación por D. Jaime I de los privilegios de Sigena, dada en Mallorca, a 31 de Mayo de 1230.

Donación de la villa y castillo de Peñalba por el mismo Rey. Lérida, año 1235.

Escritura de amojonamiento hecha por el infante D. Fernando, en que consta que para evitar las cuestiones que Sigena tenía con Lanaja, Peñalba, Sariñena y Bujaraloz sobre términos y montes, fué preciso que asis-

(1) Es interesantísimo este documento. Tuvo Jaime I gran afecto al cenobio porque sus religiosas le asistieron con donativos hallándose el Monarca en la conquista de Valencia.

(2) Habiendo ido el Rey a Huesca a componer ciertas diferencias con su tío el infante D. Fernando, se pasó de allí a Pertusa. Suscriben el documento Rodrigo de Lizana, Atho de Foces, Vallés de Bergua, Lope Ferrench de Luna, Sancho de Orta, Pedro Pomar y Pedro Pérez, Justicia de Aragón.

tiese a la división de dichos términos Lanaja, a 21 de Diciembre del año 1240.

Privilegio del rey D. Jaime aprobando y confirmando la Constitución que hizo el monasterio sobre el modo de tomar el hábito las religiosas, disponiendo que en el término de un año haya de recibirse, y no haciéndolo, puede la priora anular la gracia. Dado en Zaragoza, a 5 de Febrero de 1262.

Decreto del mismo Monarca en que concede al monasterio que puedan obtenerse en su lugar de Bujaraloz cien cahices de sal. Zaragoza, a 5 de Febrero del año 1263.

Venta por el rey D. Jaime del *monedaje*, o derecho del maravedí, que debían pagar los de Lanaja, Bujaraloz y Candasnos al monasterio, por precio de 1.100 morabetines, de siete sueldos jaqueses cada uno. Tan sólo lo vendió por un año. Zaragoza, a 20 de Junio de 1264.

Privilegio del mismo Rey, por el que concede a la priora de Sigena la facultad de celebrar una feria o mercado en Sena (pueblo de su jurisdicción) todos los martes del año, percibiendo los derechos de compra y venta pertenecientes al Rey, y recibiendo éste bajo su custodia y protección a cuantos concurrieran a él. Dado en Nayam, a 13 de Junio del año 1268. Fueron testigos Bernardo Guillén de Entenza, Gilberto de Cruilles, Eximino de Urrea, Guillermo de Castronovo y Palacín de Foces. Este mercado lo trasladó el infante D. Alfonso (lugarteniente general de su padre el rey D. Pedro III) a los viernes de cada semana, en virtud de su decreto fechado en Zaragoza, a 2 de Abril de 1283, que también se halla en el archivo de Sigena.

Confirmación por el rey D. Jaime II de la donación hecha por el rey D. Pedro de unos judíos a favor del cenobio. Zaragoza, a 7 de Julio del año 1304.

Privilegio de D. Jaime II, en el que, en atención a tener el Rey sus hijas en el monasterio de Sigena (1), les dió para pago de sus dotes 10.000 sueldos a cada una, declarando además a Sigena libre de toda pecha. Lérida, a 29 de Abril del año 1314.

Otro del infante D. Alfonso, por el que prohibe que nadie perjudique los bienes de Sigena, bajo pena de 500 áureos, y los acoge bajo la protección real. Huesca, a 8 de Junio de 1322.

(1) A una de ellas, D.ª Blanca, la llevó el Rey a Sigena el año 1312. Más tarde (en 1321), fué priora. La otra, llamada D.ª María, ingresó muy poco después.

Donación de todo el derecho real del *monedaje,* perpetua e irrevocable, a favor del monasterio, en todos los lugares de su señorío, por el rey Jaime II. Barcelona, a 22 de Noviembre del año 1323.

Confirmación de los privilegios de Sigena por el rey Alfonso IV, hecha en Barcelona a 21 de Diciembre del año 1327.

Real decreto del mismo Rey, dirigido al procurador del monasterio, en el que le indica el trato que debe darse a los huéspedes y el tiempo que las religiosas han de mantenerlos. Dado en Valencia el año 1329.

Confirmación del derecho del morabetín, por el mismo Rey. Barcelona, a 15 de Septiembre de 1335.

Privilegio de D. Pedro IV para que Sigena pueda recobrar todo lo enajenado. Dado en Valencia, a 18 de Octubre del año 1336. Hay un trasunto de este documento, hecho por la Corte del Justicia de Aragón, en 1340.

Confirmación, por el mismo Rey, de un privilegio de Alfonso IV, por el que consta que éste declaró exento al monasterio de *juntas* y *servicios;* gracia útil para los eclesiásticos y todos los vasallos de Sigena. Barcelona, a 20 de Abril de 1341.

Privilegio de D. Pedro IV declarando al cenobio libre del derecho del *sello* en todos los documentos que obtuviera de las secretarías del Rey; diciendo que esto lo hacía por amor a las infantas D.ª Blanca y D.ª María, sus tías. Barcelona, a 2 de Febrero de 1345.

Decreto del mismo Rey a favor del monasterio, y contra los de Lanaja, a quienes multó en 5.000 sueldos, por haber ido contra las regalías y honores de Sigena. Absolviólos, no obstante, de esta multa, pero los conminó y amenazó fuertemente. Dado en Játiva, a 4 de Junio de 1349.

Privilegio del mismo acogiendo bajo su protección al monasterio y sus villas. Zaragoza, a 5 de Septiembre de 1352.

Otro del Rey católico, a favor de Sigena y contra Lanaja, confirmando el avecinamiento de los de este segundo pueblo, que se hizo en Zaragoza, admitiéndolos como tales vecinos, pero sin dejar de pagar al monasterio los tributos anuales. Dado en Zaragoza el año 1492.

Carta de la esposa de Carlos V pidiendo a la priora, con grandes instancias, la Regla del monasterio para aplicarla al de Estremoz, en Portugal. Barcelona, a 7 de Junio de 1533.

Confirmación de los privilegios de Sigena por dicho Emperador, dada en Barcelona a 1.º de Mayo de 1543. Hay otra análoga del rey Felipe II, despachada en Barcelona en 22 de Febrero de 1564.

Existen, además, varios privilegios de salvaguardia concedidos al monasterio por los reyes Jaime I, Pedro III, Pedro IV, Fernando, el Católico, etc., etc.

En cuanto a los documentos pontificios, anotamos los que van a continuación:

Dos Bulas originales del Papa Gregorio XIII, concedidas a instancia del monasterio, dando permiso a sus religiosas para que puedan salir a convalecer a las casas de sus parientes o deudos, en atención a lo insalubre del sitio donde el cenobio está emplazado. Roma, a 8 de Mayo de 1573.

Privilegio obtenido del Papa Gregorio XI, y comunicado por el Arzobispo de Tarragona, autorizando a la Religión de San Juan para presentar todos los prioratos y beneficios de sus iglesias, por lo cual Sigena disfrutó de esta gracia. Tarragona, a 9 de Enero del año 1240.

Bula del Papa Honorio III, a instancia del monasterio, mandando a los prelados, obispos y abades que compeliesen con censuras a cualquier persona que se entrometiese en las cosas de Sigena o en las personas que allí habitasen, y que se restituyese lo usurpado; recomendando con todo interés el monasterio, para todo lo cual dió facultad a las prioras. Dado en Viterbo, a 4 de Mayo de 1218.

Privilegio del Papa Alejandro IV (1256), concedido a las Órdenes militares del Temple y del Hospital de San Juan de Jerusalén, para que no pudieran ser excomulgadas. Sigena gozó del mismo por concesión posterior.

Confirmación del Papa Honorio III de la posesión de los bienes que tenía Sigena, y en especial la villa de Lanaja, donada por el rey D. Pedro, según queda indicado al tratar de los privilegios reales. Letrán, a 29 de Mayo de 1223.

Trasunto hecho en 1564 del Breve de Gregorio IX mandando que Sigena goce de los privilegios concedidos a la Orden de San Juan. Concedido en el año tercero de su Pontificado (1229).

Breve de Urbano VIII, en que aprueba el modo de elegir priora. Roma, a 24 de Mayo de 1641.

Trasunto hecho en 1525 del Breve de León X sobre exención de la Religión de San Juan, dado en el año 1516.

Breve de Nicolás V confirmando en priora a D.ª Juana de Viure, que dudaba del valor de su elección, por habérsela reservado el Papa para

cuando falleciese D.ª Beatriz Cornel (1). Roma, a 13 de Marzo del año 1451.

Comisión del Papa Benedicto XI al prior de Roda para que haga observar las sentencias y excomuniones dadas por otros comisarios contra las monjas de Sigena, atendido que hacía más de un año que estaban excomulgadas; y que si por tiempo de un mes no obedecían, las excomulgara *a son de campana y con candelas encendidas*. Dada en Diciembre del año 1303.

Proceso donde se inserta la Bula del Papa Pío V, dada en el año cuarto de su pontificado (1569), confirmando la obediencia prestada por las monjas de Sigena al maestre mayor de la Orden.

Confirmación por el Papa Paulo II de los privilegios concedidos a Sigena. Roma, a 4 de Noviembre de 1465.

Traslado de la confirmación de las Bulas de Inocencio IV y Gregorio VIII eximiendo de toda jurisdicción ordinaria a la Orden de San Juan, sujetándola tan sólo al Papa, y de la concedida por Nicolás V, en el año octavo de su pontificado, haciendo a dicha Orden libre de toda jurisdicción secular y de décimas, alcabalas, pontajes, peajes, etc. Esta copia es del año 1491.

Copia autorizada por Rafael Sicart, notario de Zaragoza, en 1569, del proceso que se siguió en la Curia romana sobre la confirmación del monasterio, con inserción de una Bula de Pío V, en que en efecto lo confirma, luego de haber prestado obediencia y homenaje al gran maestre.

Traslado hecho, con autoridad del Justicia de Aragón, en Zaragoza, año 1564, de una Bula de Gregorio IX por la cual gozó Sigena de los privilegios de la Orden. Dada en Lyon, a 1.º de Julio de 1229.

Bula del mismo concediendo a la priora que no pueda ir el castellán de Amposta a las asambleas del monasterio. Dada en Aviñón, a 2 de Mayo del año 1227.

Otra del mismo para que no pueda fulminar censuras en Sigena ningún inferior al Papa. Año 1229.

Dispensa papal concedida por Sixto IV a las religiosas para que sólo pudieran comer durante seis meses en el refectorio. Roma, a 1.º de Julio del año 1485.

Licencia del Papa Benedicto XII al confesor de las religiosas de Si-

(1) Había fallecido en 20 de Enero del mismo año.

gena, Fr. Pedro de Termonsio para absolver faltas reservadas. Aviñón, a 16 de Mayo del año 1336.

Bula de León X confirmando los privilegios y exenciones de Sigena. En Roma, a 1.º de Agosto del año 1520.

Bula del Papa Clemente IV mandando que no puedan los obispos o los vicarios generales visitar ninguna iglesia de la Orden de San Juan; que tampoco tienen jurisdicción para llamar a algún capellán de Sigena, y que sólo podrán visitar la parroquia como delegados apostólicos. Dada en el año 1360.

Letras del camarero del Papa Benedicto XIII para que cualquier confesor idóneo pueda absolver a la priora de Sigena, a sus colectores y demás favorecedores en una pretendida contumacia, dadas en 13 de Julio de 1412 (1).

Traslado hecho en 22 de Septiembre de 1352 por Martín Peregrín, notario de Sena, de una Bula de Inocencio III del año 1207 confirmando la fundación, Regla y bienes del monasterio.

Protecciones dispensadas por este Papa y Celestino III en los años 1200 y 1196, respectivamente, a la Reina fundadora de los bienes propios por donación de su marido o por cualquier legítima adquisición.

Privilegio del mismo Inocencio III del año 1200 por el que acoge bajo su protección al monasterio, queriendo que los bienes hasta entonces adquiridos por donaciones reales o particulares, o que lo fuesen en lo sucesivo, permanezcan siempre en servicio y provecho de la priora y monjas para cuyo sustento habían sido dados.

Bula de Inocencio III confirmando la fundación y la Regla del monasterio. Letrán, a 9 de Marzo del año 1207.

Bula de Celestino III en que aprueba y confirma la Regla de Sigena; recibe al monasterio con todos sus bienes, bajo su protección, y le concede algunos privilegios. Dada en Letrán, a 3 de Junio del año 1193.

Otra del mismo confirmando la institución, usos y costumbres del

(1) La cuestión partió de que el Obispo de Mallorca y camarero del Papa Luna, había pronunciado sentencia de excomunión contra la priora de Sigena y sus ministros colectores, por haberse negado a dar dentro de cierto término que se les asignó, la mitad de las décimas de azafrán de Bujaraloz al venerable D. Gimeno de Ahe, rector de Pina y auditor general de la Cámara Apostólica; y por cuanto éste hizo después relación de que se le había satisfecho, o compuesto amigablemente con él, levantó el mismo Obispo dicha excomunión.

prior y freires agregados a la iglesia de Sigena. Letrán, a 20 de Octubre del año 1195.

Privilegio del cardenal Leonardo, en el año primero del pontificado de León X, dando facultad para arrendar o vender libremente el monasterio los bienes y efectos a él pertenecientes. Roma, a 23 de Enero del año 1514.

Finalmente, hay, entre otros muchos documentos, una carta de hermandad dada por el prior de los cartujos y ministro general de la Orden a D.ª Lupercia Fernández de Heredia, priora de Sigena, y a las demás religiosas, por la que las hacen participantes de la Orden de la Cartuja con sus Misas, contemplaciones y disciplinas. Fué acordada en Capítulo general celebrado en la Cartuja mayor el año 1582 (1).

(1) Los más notables manuscritos que en el archivo de Sigena se guardan, son:

Lucero viejo. Hay registrados en él censos, y da noticia de privilegios de dominios.

Libro de los nombres de los Grandes Maestres de la Sacra Religión de Sant Joan de Hierusalem. 1568. Principia con *Geraldo*, en 1099. Contiene "La Regla y Statutos de los hospitalarios y de la Milicia de S. Ioan Bautista ierosolimitano, 1568."

Libro de la fundación, regla y Bullas del Papa y del Gran Maestre de San Juan con otros trasumptos de la insigne y sagrada Religión Militar de las Señoras de Sixena. Año 1695.

Relaciones de las inclusiones y derechos que tiene Sigena en su lugar, castillo o Torre de la Piedra, que de orden de D.ª Manuela de Sessé copió don Joaquín Ruiz de Castilla de los pergaminos del Archivo de Sigena. El primer documento que cita, después del historial, es una donación del lugar y torre de la Piedra por D.ª Toda Galíndez en favor de su hermana D.ª Sancha y de su marido Lope Galíndez de Selbazano, en el mes de Enero de la Era MCLXXI (año 1133). Acaba con otra donación de dicha Torre, con sus términos, hecha por el monasterio de Sigena, a favor de Martín de Garrapún y Lorenza Tremiño, cónyuges, en 1472.

Un libro sobre la jurisdicción y dominio de la villa de Bujaraloz, redactado en 1799, en virtud de una Provisión de Carlos IV, donde se citan algunos documentos.

Un cabreo en pergamino, antiguo, con notas de censos.

Un códice en pergamino, con cubierta de madera, cuyo comienzo dice así: *Incipit previlegium* (sic) *sancte regule ordinis* (tachado) *sancti augustini et monasterii de xixena.*

Un proceso incoado por los jurados de Monzón contra los oficiales eclesiástico de Lérida, en 1472.

Un libro donde hay copias de algunas cartas reales y privilegios del archivo.

Cuaderno de celebración y otros cargos del subpriorato de Sigena, siendo sub-

III.—Descripción del monumento

El sitio donde se yergue el monasterio (rodeado de fértil vega) es un tanto húmedo, y en ocasiones brotan pequeñas fuentes de los cimientos, que descubren bien a las claras lo pantanoso de tal paraje antes de la piadosa edificación.

Por la parte del Mediodía se extendía antes un gran espacio ceñido de fuertes muros y hermosas torres, dentro de cuyo recinto se fabricaron las casas para los religiosos, el procurador, el médico, el boticario, el cirujano y otros sirvientes, además del molino, el horno, la panadería, la carnicería, etc.

El plan primitivo de edificación del cenobio es de característica simplicidad. Redúcese a un encuadramiento con cuatro grandes crujías (1), determinado por el claustro y el patio central; en la gran nave del Sur, los vestíbulos, la cocina, el refectorio y el templo con su portada principal; los primeros con salida al exterior, y todas las estancias comunicando con el claustro por puertas abiertas en los recios muros. Junto al ala Este, la sala capitular, los dormitorios y la enfermería; al lado Norte, y en primer término, más dormitorios y otras estancias, y en segundo término, con separación de muro, acaso aposentos de la reina Doña Sancha (que, como hemos dicho, fué religiosa de Sigena hasta su

priora D.ª Rosa Manuela de Benavides y Vázquez del Castillo, comenzado en 1.° de Enero de 1815.

Los tres tomos manuscritos de la obra del prior Moreno, titulada: *Jerusalem Religiosa.*

Numerosas pruebas de limpieza de sangre, nobleza, legitimidad, vida y costumbres de las señoras que pretendían ingresar en el monasterio, correspondientes a los siglos XVII y XVIII. Hay en ellas escudos de armas pintados sobre vitela, y tienen interés genealógico y heráldico.

Hay un gran cuaderno, apaisado, conteniendo la reseña del estado de la fábrica del monasterio en 1804, que acompaña a los planos para el proyecto de reedificación de Sigena, siendo priora D.ª María Francisca Ric. Está fechado en Zaragoza, por Francisco Rocha, en 27 de Febrero de aquel año.

Varios libros de censos, de administración, etc., etc., menos importantes.

(1) El cuadrado tiene más de 2.500 metros superficiales; las cuatro crujías o grandes naves, una longitud de 50 metros cada una, por una anchura de 8,50 metros.

46

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Portada de la Iglesia.

Absides de la Iglesia.

REAL MONASTERIO DE SIGENA. (Huesca)

muerte, pero que conservó su rango y su independencia), y patio. Y en el lado de Occidente, el locutorio o *parlatorio* y el noviciado (1).

Como aditamento a esta primitiva construcción se adosó a la parte Sudoeste del monasterio, posteriormente, el palacio prioral, y en el templo, las capillas de la Trinidad y de la Concepción y el panteón de las religiosas. Y más tarde nuevas reformas desfiguraron en parte el primitivo plan; se construyeron viviendas para las religiosas; se abrieron puertas en los muros para evitar el paso por el claustro, y, finalmente, se abandonaron las plantas bajas, edificando sobre el monasterio y fuera de su recinto.

El plan, según el ilustre Lampérez, pertenece al tipo de Saint-Gall; y como estilo, la influencia catalana en la estructura y en los detalles, y la mahometana en techumbres y otros elementos.

Penetrando en la plaza que hay al lado Sur del monasterio, en seguida se descubre la magnífica portada del templo, formando un cuerpo un poco saliente, a usanza de la época. Es románica, muy severa y sin adornos, constituída por trece gruesos baquetones de medio punto dispuestos en gradación, profundamente abocinados y apoyados en columnas con lisos capiteles y sin ellos, alternando. Encima de la portada corre una cornisa de modillones que sustenta el tejaroz (2).

(1) Esta distribución antigua se deduce teniendo en cuenta las puertas que desde un principio comunicaron las grandes naves del encuadramiento con el claustro; las puertas que daban al exterior y los muros-tabiques que seccionaban las naves y sus huecos correspondientes, sin confundir los vestigios que existen con los huecos y tabiques abiertos y levantados con posterioridad, y que, gracias a la unidad armónica del primitivo plan, pueden todavía distinguirse, merced a un detenido examen, que ha realizado el ingeniero D. Severino Bello.

(2) Dice el P. Varón, en la página 69, tomo I, de su *Historia del Real Monasterio de Sixena*, que pareciendo a D. Jaime, el Conquistador, que la puerta de la iglesia no correspondía a la grandeza y majestad de la fábrica, mandó que se hiciese mucho más grande y hermosa; pero como toda la vida de tan belicoso Príncipe fué una continua guerra, no hubo lugar de ponerse en ejecución su proyecto; y así después, gobernando el monasterio D.ª Urraca de Entenza, constándole al rey D. Pedro, el Grande, por medio del P. Fr. Francisco Estevan, provincial de los Menores, y del infante D. Fernán Sánchez los piadosos intentos de su padre, él la mandó fabricar del modo que hoy está. Hasta aquí el P. Varón. D.ª Urraca de Entenza comenzó a regir el cenobio en 7 de Abril de 1268, y murió en 1280, y Pedro III abarcó en su reinado los años 1276 a 1285. De modo es que, según aquel autor, la actual portada se debió comenzar a edificar por lo menos en 1276. No nos podemos persuadir de

Al lado, formando ángulo, vese un arco que cobija una tosca urna románica sostenida por cuatro columnitas; allí, dícese, descansa el caballero Rodrigo de Lizana, muerto en la batalla de Muret con su rey Pedro II. Antes hubo a uno y otro lado de la puerta del templo más sepulcros de nobles próceres que murieron en 1213 en aquella desventurada jornada (1), dispuestos en la misma forma. Aún se conserva un hueco debajo del segundo ventanal del muro. Andando el tiempo fueron arruinándose, y ya en los comienzos del siglo pasado no existían más que dos o tres.

Junto a esta urna sepulcral, correspondiendo exteriormente con el brazo derecho del crucero de la iglesia, hay un torreón de la antigua fortificación (2), románico, de planta rectangular, destinado a contener una escalera de caracol, cuya caja se cubre con una bóveda esférica perforada en la clave. Está iluminado por estrechas aspilleras, y construído todo él con singular esmero y excelentes materiales. Su puerta de entrada fué macizada cuando la reforma de prolongación del brazo Sur del crucero para la construcción de la capilla de la Trinidad.

En el muro de fachada del templo hay tres ventanales románicos formados por varias archivoltas semicirculares, la primera de ellas apoyada en sencillos capiteles. Los huecos de luces son estrechos, en forma de aspilleras. Hállanse como protegidos por cuatro robustos contrafuertes, que corresponden a los cuatro arcos torales que refuerzan por el interior

que aquel románico tan sencillo y exento de adornos sea de fin del siglo XIII. Es verdad que este estilo todavía se usó en algunas regiones de España ya bien entrada esta centuria, pero no en sus últimos tiempos. La portada de la iglesia de Foces, por ejemplo, que se construyó en 1259, presenta arcos románicos, pero ricamente exornados. Vese claramente en ellos la elegancia precursora del arte gótico, cuyas dos arquitecturas se enlazan en esta iglesia. Por ello, repetimos, encontramos incomprensible la afirmación del P. Varón; y, como dice Quadrado, es un anacronismo.

(1) Aznar Pardo, Pedro Pardo, su hijo; Miguel de Luesia, Miguel de Rada, Gómez de Luna y Blasco de Alagón. (P. Varón, *Historia del Real Monasterio de Sixena,* tomo I, capítulo II.)

(2) Acaso será aquel a que se refería la Reina fundadora en una carta fechada en Huesca a 25 de Octubre de 1191, dirigida a la priora D.ª Sancha de Abiego. En ella le significa el gusto que experimentó al saber el estado en que se hallaba la fábrica de una torre que la Reina mandaba levantar en el muro, y que contribuiría a la bella perspectiva del monasterio, *que mirado desde lejos parecería un fuerte castillo.* Varón, ob. cit., tomo I, página 63.)

la bóveda de la iglesia. Encima corre una cornisa de arquillos de estilo lombardo-catalán.

Saliendo de la plaza para acabar de admirar el exterior de tan interesante edificio, se hallarán los dos ábsides semicirculares del templo, esto es, los correspondientes al presbitério y a la actual sacristía, antes capilla del lado de la Epístola. Ostentan ventanales en su centro análogos a los descritos, decorados. Van coronados por la cornisa de modillones (1). También los hay en la capilla que se destinó a panteón real. El panteón de las religiosas (junto al presbiterio) fué antes capilla absidal, haciendo juego con la otra para guardar la simetria necesaria, dada la traza del templo, dedicada a San Juan Bautista y a enterramientos de las señoras de la Casa de Urrea, como la capilla compañera lo fué de la Casa de Alagón.

Correspondiendo al panteón real, álzase una cuadrada preciosa torre, con ventanas de arcos de medio punto y bonitas columnillas, todo de excelente gusto románico de fin del siglo XII.

En el exterior sólo quedan por admirar dos altas torres del siglo XV, que flanquean el muro norte, denominadas de *Urries* y de *Azcón,* tal vez por haberlas costeado religiosas de estos apellidos (2).

Penetremos en el templo. Tiene planta en forma de cruz latina, o sea con nave, crucero y ábsides. La bóveda es de medio cañón, con arcos torales de refuerzo.

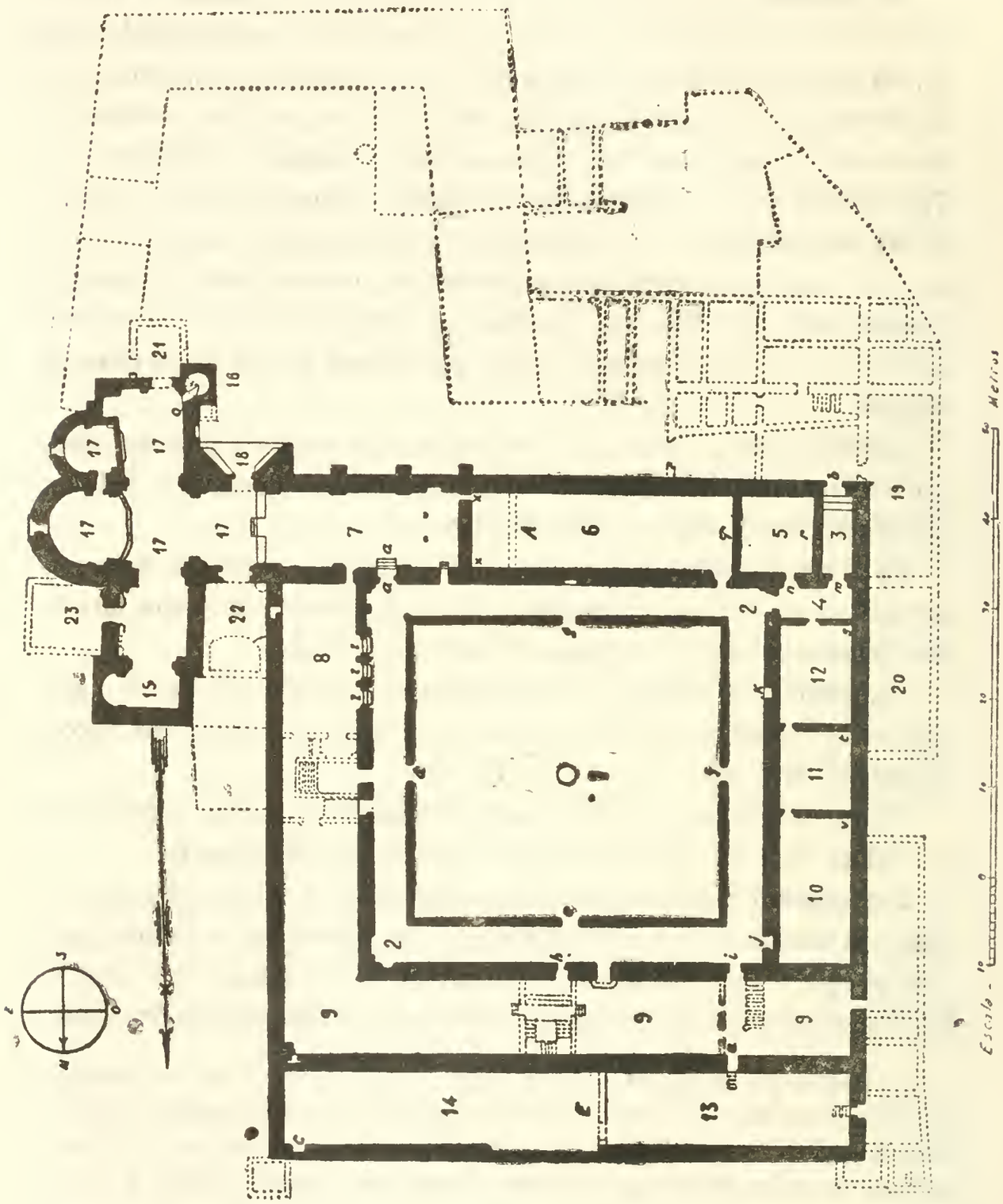
Un robusto muro lo limita por el pie, a modo de testero, rematando a la altura de la bóveda en frontón ornado de sencilla imposta.

Los segmentos del crucero ofrecen muy grandes y aparentes asimetrías; sus plantas no son rectangulares ni sus alineamientos perpendiculares al eje de la nave, como era constante, y ni aún son iguales entre sí. Estas irregularidades acaso tengan explicación en dificultades de cimen-

(1) Destaca por su exorno el ábside central. Así como en el otro los capiteles del ventanal son lisos, como los restantes del templo, en éste presentan flora y entrelazos, y bello ábaco corrido a modo de imposta, y asimismo la archivolta exterior, apoyada en dos capiteles muy labrados, a modo de ménsulas. La obra acusa ya el alborear del siglo XIII, si es que no se hizo en su comienzo. Rematan los ábsides en la cornisa de modillones (castellana), como la nave en la cornisa de arquillos (catalana) (en el ábside de la iglesia de San Miguel, de Daroca, puede observarse la curiosa convivencia y superposición de entrambas clases). Modernamente se hizo una fea prolongación de estos ábsides, para sostener unas falsas.

(2) Recientemente han sido derruidas.

tación, dada la especial estructura del terreno, mejor que en errores de replanteo, que serían de demasiado bulto (1).



Construyóse este templo y el monasterio primitivo durante el último cuarto del siglo XII y la primera mitad del XIII. Debió ser consagrado,

(1) La planta que publico es debida al cultísimo Ingeniero de Caminos D. Severino Bello. He aquí su explicación:

según Pano (1), en 1258, según la Bula de Alejandro IV *Vita perennis gloria*, dada en Viterbo, a 9 de Enero de aquel año. Consagróla, al parecer, un ilustre aragonés, D. Lope Fernández de Ayn, llamado por su singular humildad el Beato Agno, primer aragonés que tomó el hábito de San Francisco. Él alcanzó la Bula, y supone Pano que fué él también quien llevó a cabo la ceremonia de la consagración (2).

Según el mismo autor, hacia esa fecha era arquitecto de Sigena *Maestre Vital*, hijo de David Abnadean (3).

Todo el templo estuvo adornado con hermosas pinturas de la transición XIII-XIV, que fueron posteriormente picadas algunas y blanqueadas todas. Hoy pueden verse, aunque fragmentariamente, en el ábside las escenas de la Adoración de los Reyes, a la derecha, y Jesús sobre el sepulcro, rodeado de la Virgen, el discípulo amado, José de Arimatea y Nicodemus, a la izquierda. Encima corre una ancha faja con adornos de

1.—Patio.
2.—Claustro.
3 y 4.—Vestíbulo.
5.—Cocinas.
6.– Refectorio.
7.—Iglesia.
8.—Sala Capitular.
9.—Dormitorios y enfermería.
10 y 11.—Noviciado.
12.—Locutorio.
13.—Aposentos reales (?).
14.—Patio.
15.—Panteón Real.
16.—Atalaya.
17.—Crucero y ábsides.
18.—Portada.
19 y 20.—Palacio prioral.
21 y 22.—Capillas.
23.—Panteón de religiosas, moderno.

Las estancias marcadas con punteado y no explicadas, carecen de interés y son aditamentos de la fábrica primitiva.

(1) *Revista de Aragón*, año de 1904, pág. 364.

(2) Esta fecha tan avanzada para la consagración parece denotar, de ser cierta, que las obras continuaron despacio después de muerta la fundadora en 1208.

(3) *Boletín del Museo provincial de Zaragoza*, núm. 3 de 1919, artículo titulado "Compra-venta de un moro".

flora y bustos de ángeles. En el intradós de la ventana central, está la figura de Cristo bendiciendo. Detrás de la silleria del coro, hay restos de más pinturas murales.

En el fondo del brazo derecho del crucero hay una capilla, la de la Trinidad, costeada por D.ª María Ximénez Cornel, Condesa de Bárcelhos, hacia 1354, pero no quedó terminada hasta después de la muerte de la Condesa, ocurrida en 1355, según el encargo que de terminarla hace en su último testamento a su hermana la priora D.ª Urraca Artal Cornel.

Dos gruesos baquetones, a modo de nervios, que arrancan del pavimento y se cruzan en lo alto, refuerzan la bóveda de esta capilla. Lo único que llama la atención en ella son tres urnas sepulcrales de madera en forma de túmulo con la efigie del difunto, sus armas y la inscripción funeraria, todo pintado. Van sostenidas por labradas ménsulas. Son del siglo XV. Una contiene los restos de la fundadora, llevados, por tanto, allí bastante después de su muerte. El epitafio está equivocado; pues no falleció en 1360, sino en 1355. También lo está el de la primera urna de la capilla, que no corresponde a D.ª Beatriz Cornel, sino a D.ª Urraca Artal Cornel, priora desde 1347 a 1357, o a D.ª María Cornel, priora desde 1380 a 1399. El sarcófago de D.ª Beatriz, priora desde 1427 a 1451 (1), es el tercero. Muerta ésta, debieron construirse las tres urnas y depositarse en la capilla, que quedó convertida en panteón de las religiosas que llevaron el nobilísimo apellido aragonés *Cornel*. El escudete de armas de la Condesa de Barcelhos lleva cinco cornejas *(Cornel)* y la media luna y el escaqueado en campo de oro. El de D.ª Beatriz, las cornejas y el escaqueado en campo de oro. El del otro sarcófago es análogo (2), con leve diferencia en uno de los cuarteles.

En el brazo izquierdo del crucero hay dos urnas idénticas a las anteriores: corresponden a la priora D.ª Francisquina de Eril y Castro (1485-1494) y a D.ª Isabel de Aragón, hija de D. Pedro, Conde de Urgel (3). Hay asimismo inscripciones. Enfrente está el panteón de las religiosas,

(1) No hubo en Sigena más que una sola priora que se llamase Beatriz Cornel. (Véase Pano, *Los Cornel en Sigena* y *Las prioras Cornel de la Real Casa de Sigena*, en *Linajes de Aragón*, números de 15 de Abril y 1.º de Junio de 1916.)

(2) Son losanjeados y partidos en palo.

(3) Hermana, por tanto, del conde D. Jaime, el desgraciado pretendiente a la Corona aragonesa a la muerte del rey D. Martín. El escudete lleva los bastones de Aragón y el ajedrezado de Urgel, en campo de oro; son todos escudetes en losange.

moderno (1780), sin nada notable, y a continuación, un arco peraltado da paso al panteón Real destinado a la fundadora D.ª Sancha, a sus hijos D. Pedro II, D.ª Dulce y la Condesa D.ª Leonor, que descansan en tumbas de piedra colocadas bajo sencillos arcosolios. Estos enterramientos estuvieron en otro tiempo exornados con pinturas murales (1). Esta capilla-panteón quita simetría a la planta, haciendo más largo el brazo izquierdo del crucero.

Magnífico es el políptico que hay en esta capilla-panteón. El basamento lleva una larga inscripción, en la que se leen las conocidas frases de Job: *Credo quod redemptor meus*, etc. (2); se nombra a D.ª Lucrecia Porquet y a D.ª María Ximénez de Urrea, y se dice que esta priora (que gobernó el cenobio desde el año 1510 hasta el de 1521) mandó hacer la obra en el año 1517. Tan sólo pudo ver concluídos los cuadritos del basamento, y el resto del retablo se terminó bajo los auspicios de la reli-

(1) El rey Felipe II mandó retratar el cadáver de Pedro I a un pintor, y Felipe IV se llevó su espada en 1642.

En 26 de Octubre de 1883 fueron reconocidos estos enterramientos, de lo que se levantó acta, que puede verse en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XI, páginas 462 y siguientes. El cuerpo de D.ª Sancha apareció muy entero, en ataúd de madera, forrado de cuero recio y oscuro, reforzado con clavazón, la tapa plana. En su interior, barnizado de betún para conservar la madera. El cabello de doña Sancha era muy rubio, casi rojo. Las religiosas conservan unos mechones. Debió tener frente espaciosa, ojos grandes, nariz aguileña y abundante cabellera. Apareció con las manos cruzadas sobre el pecho, descubriéndose la mitad de los antebrazos y los pies hasta encima de los tobillos. Debió ser sepultada con los pies descalzos, como todavía se usa en Sigena. Alcanzó elevada estatura (1,70 metros) y formas más bien robustas. Murió a los cincuenta y cuatro años y debió conservar, no obstante, cierta frescura de cuerpo.

El pintor de Madrid D. Manuel Fernández Carpio sacó un dibujo del cadáver.

El día 27 se abrió el túmulo del rey Pedro II. La caja debió ser magnífica, en forma de ataúd con tapa plana, encima dos bandas longitudinales de cuero dorado, bien conservado y tres de tela parecida al terciopelo; clavazón dorada, formando cruces en la cabecera. Se conservaba bien el esqueleto. Los brazos cruzados sobre el pecho. Tuvo el Rey de estatura más de dos metros.

En los dos sepulcros fronteros, atribuídos a D.ª Dulce y D.ª Leonor, hijas de D.ª Sancha, aparecieron dos cajitas de madera blanca, de 50 a 60 centímetros de longitud, y en ellas algunos huesos sueltos. Por las dimensiones de éstos, que no parecen corresponder a la edad en que murieron las Infantas, es dudosa aquella atribución.

(2) Job, capítulo XIX, versículo 25.

giosa primeramente indicada, la cual colocó la citada inscripción. Por eso en las *polseras* están las armas de *Urrea* y de *Porquet*.

Las tablas son de excelente y cuidadosa factura, de dibujo minucioso y colorido exuberante, y pertenecen al fin del primer tercio del siglo XVI. En la central, a los lados de una hornacina, vense los santos Pedro, Jerónimo, Jaime y Agustín, completando la serie San Cosme y San Damián. Encima, la escena del Descendimiento, y por remate la Crucifixión. En el basamento, la Anunciación, el Nacimiento del Niño Dios, la Epifanía, la Resurrección, etc. Parece esta bella obra producto de un discípulo de Pedro de Aponte; y su estilo, marcadamente *italianizado* ya, por la época, es análogo al que campea en las tablas que restan del antiguo gran retablo mayor de la iglesia (comenzado por D.ª Teresa Ximénez de Urrea hacia 1320 y terminado bajo los auspicios de D.ª María Ximénez de Urrea en 1519, a cuya época corresponden estas tablas), conservadas cuatro en el Museo provincial de Huesca (números 1 al 4 del Catálogo) y una en poder del Sr. Muntadas, en Barcelona. Las restantes han desaparecido (1).

La pila del agua bendita ostenta el escudo de armas de la priora D.ª María de Alagón (1496-1501): seis roeles de sable en campo de plata.

Este templo se aparta del tipo monástico característico de Saint-Gall en la situación del coro, que ocupa el brazo mayor (2).

La sillería de él es sencilla en su labra, de gusto gótico. Venérase aquí la imagen de la Virgen titular del monasterio. Pertenece, pues, al fin del siglo XII; es de madera y está sentada, con el Niño sobre la rodilla izquierda. Es un ejemplar de iconografía mariana interesante, de marcada traza románica (3).

(1) Véase Emilio Bertaux, *Exposición retrospectiva de Arte*, en Zaragoza, año 1908, pág. 65.

(2) Véase Enlart, *Architecture religieuse* (Paris, 1919), y Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France a l'époque romane* (Paris, 1912).

(3) Es de agradable aspecto; tiene la frente coronada, y con la mano derecha ofrece una flor al Niño que tiene sobre sus rodillas, el cual bendice también con la diestra y con la otra mano sostiene un libro abierto donde se lee: *Ego sum lux mundi*. El vestido de la imagen figura estar bordado con flores de lis, en señal de realeza; le sirve de trono una especie de taburete, en cuyos brazos y frente de la tarima campean los blasones reales de Aragón, juntamente con las armas de Luna y Urrea. Policromía posterior a la época de la efigie.

El altar es de principios de la centuria décimoséptima, en cuyo tiempo lo mandó

Siguiendo la rigurosa práctica establecida, el templo comunica directamente con el claustro, parte esta última de importancia en todo monasterio, pero que en Sigena se acrecienta, dado que merced a él se contemplan en esta famosa mansión muy notables obras de arte (1).

Es románico, poco elevado, cubierto con bóveda de medio cañón sobre arcos de refuerzo, rasgo catalán, según Lampérez; tiene arquería de medio punto sobre columnas adosadas a pilastrones.

Mide de ancho 9,80 metros y pone en comunicación todas las dependencias, dejando libre en el centro un patio considerable, dedicado a jardín (2).

En la crujía oriental está la Sala Capitular, estancia la más notable de Sigena por su imponderable artesonado y sus preciosas pinturas murales del siglo XIV. Forman su ingreso dos arcos románicos rudos y severos. Es un espacioso salón de 16 metros de longitud; sin embargo, debió todavía de ser más largo, o sea simétrico respecto al triple ingreso, único según todas las apariencias. Cinco robustos arcos apuntados transversales sostienen la techumbre; y entre arco y arco, estrechas ventanas y un óculo, abiertos en el muro medianero del claustro, dan paso a la luz.

La humedad del local destruyó en parte la obra pictórica, ejecutada seguramente durante el priorado de la infanta D.ª Blanca (1321 a 1347), gran bienhechora del monasterio, y una mano ignorante y atrevida dió

construir la priora D.ª María Díez de Aux y de Alfaro, que gobernó el monasterio desde el 12 de Enero de 1608 hasta el año 1621.

El llamado *de la Nave* es el otro que allí se levanta; y entre los dos retablos hay una puerta, abierta la cual pueden las monjas ver el altar mayor del templo desde sus sillas de coro. Sobre esta puerta aparece un gran Crucifijo; hízolo fabricar la priora D.ª Luisa de Moncayo, en 1590.

La monumental silla prioral mandada construir por la infanta priora D.ª Blanca, en 1321 (cuyas armas ostenta), se conserva en el Museo diocesano de Lérida.

(1) Para poder verlas, hay que solicitar el permiso del señor Obispo de Lérida.

(2) Llama la atención en la crujía Norte la nave extrema, que rompe la unidad del plan claustral y parece añadida, como para remediar un defecto de capacidad en el perímetro calculado. Pero los arcos de sostén de las cubiertas de esta nave son iguales a los de la gemela y construídos a un tiempo, pero sólo en su mitad occidental. La otra mitad no los tiene, ni conserva vestigios, como mostrando que se proyectó para patio. Tal vez aquel cuerpo retirado y como añadido fué el destinado a habitaciones de la reina D.ª Sancha.

cal a las paredes y corrió una antiestética cornisa por el arranque de los arcos. En el intradós de éstos se ven representados los personajes de la *Genealogía de Jesucristo,* según San Lucas; y en los tímpanos de entrambas caras, orlados por grecas caprichosas, asuntos de la Sagrada Escritura, dos por cada lado del arco. (Creación de Adán, de Eva, Adán y Eva arrojados del Paraíso, Caín y Abel, etc. En total, 20 pasajes.) En los muros laterales y en los de ambos testeros vense la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús y la aparición del ángel a los pastores; los dos primeros mutilados por la postiza portada plateresca de yesería de la capilla del muro Norte, llamada del Sepulcro (1).

Ejemplar notabilísimo de techumbre de armadura sobre arcos transversales es la de esta sala, superior a la de la capilla de Santa Águeda, de Barcelona, obra de los primeros años del siglo XIV, que pasa por ser la mejor de las que se conservan en la región catalana. Como hemos dicho, cinco arcos sustentan sobre sus claves una magnífica viga labrada y dorada, que divide los tramos en dobles compartimientos, cubiertos con soberbios artesonados de labor francamente mudéjar. Muestra influencia provenzal, según Lampérez (2). Opina este autor que esta Sala "es obra de los tiempos de Jaime II, *por lo menos en su parte decorativa*", lo cual indica que tiene sus dudas respecto a la fábrica, esto es, a la forma de techumbre de armadura sobre arcos apuntados transversales, que puede ser anterior (como lo es). Añade que la labor pictórica es acaso obra de artistas sicilianos (3). Según Pano (4), la Sala se hizo tiempo antes de ser pintada, probablemente en el siglo XIII. En efecto: este sistema de cubiertas aparece en el Alto Aragón en iglesias románicas del último período de la primera mitad del siglo XIII (Anzano, Concilio, etc.), al mismo tiempo que en Cataluña, como en otro lugar he estudiado (5).

(1) Véase mi estudio *La pintura mural en el Alto Aragón,* en la revista de Barcelona *Vell i Nou,* números de 15 de Julio, 1.° de Julio y 15 de Septiembre a 15 de Noviembre de 1919 y Abril de 1920.

(2) *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media,* tomo II, pág. 79.

(3) Obra citada, tomo I, pág. 698.

(4) *Aragón histórico, pintoresco y monumental,* pág. 148.

(5) Revista de Barcelona *Vell i Nou,* números de 15 de Septiembre, 1.° y 15 de Octubre y 1.° y 15 de Noviembre de 1919; articulos sobre la Pintura mural en el Alto Aragón, continuando los insertos en la misma revista, números del 15 de Junio y 1.° de Julio del mismo año.

56

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Grupos en alabastro, procedentes de un retablo.

Jesús en el sepulcro.
Grupo alabastrino, en la Capilla de la Sála Capitular.
REAL MONASTERIO DE SIGENA. (Huesca)

Era cómodo, rápido y económico, propio, preferentemente, de iglesias rurales o pobres. Sus antecedentes son conocidos, y perdura hasta el siglo XV.

Respecto al rico artesonado de madera y la pintura mural, no se conoce hasta ahora data precisa. Pano dice que la infanta priora D.ª Blanca (1321-1347) gastó considerables sumas en valiosos tapices y preciosos retablos y pinturas, aunque sin poner los fundamentos de este aserto (1). Pero admitiéndolo y teniendo en cuenta la riqueza del exorno, el oro en las composiciones, las brillantes aureolas, los anchos filetes, las filacterias y la tendencia en cierto modo realista de la obra pictórica, especialmente en los bustos de la *Genealogía,* y su traza y estilo, cabe suponer como fecha de labra el final del priorado de la hija de Jaime II.

En el testero Sur de esta Sala se conservan restos de un precioso retablo alabastrino; entre ellos, una bella Piedad, con los personajes bíblicos que asistieron al Descendimiento del Señor. El estilo de este grupo, comparado con el de las obras del escultor francés del siglo XVI Gabriel Joli, existentes en Zaragoza, Teruel y Albarracín, hace sospechar que sea de su mano (2).

En el muro oriental hay dos lienzos que representan a la fundadora D.ª Sancha y su hija D.ª Dulce, vestidas con el hábito de Sigena y báculo, en forma de T, en la mano.

En el testero Norte ábrese una pequeña capilla, ocupada casi por completo por un hermoso sepulcro de alabastro, magnífica obra de arte que algunos adjudican a Forment y otros a Joli. Sin embargo, más parece italiana. Pertenece al siglo XVI. Representa a Jesús difunto, tendido sobre la losa y rodeado de José de Arimatea, Nicodemus, la Virgen, el discípulo amado y las santas mujeres, todos de pie y en actitud dolorida. En total, siete figuras, más la de Jesús, de tamaño natural y factura muy cuidadosa. En el frente del sepulcro vese relevado un medallón con la efigie de San Juan Bautista, sostenido por dos ángeles.

(1) Obra citada, pág. 120.

(2) Pano, estudio citado en la *Revista de Aragón,* año 1904, pág. 366.

Para Gabriel Joli véase la obra de Abizanda *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, tomo I (Zaragoza, 1915), pág. 134 y siguientes y tomo II (Zaragoza, 1917), pág. 104 y siguientes.

Este altar estuvo primero en la capilla de San Juan (hoy panteón de las religiosas), lo mismo que las dos urnas sepulcrales del crucero de la iglesia; luego se puso enfrente, o sea en el crucero, donde quedaron las dos citadas urnas.

Las labores de la capilla son plateresca, de yeso endurecido (influencia mudéjar).

Fuerza es salir de la Sala Capitular (que aún conserva su destino) para acabar de recorrer el claustro. Volviendo a la derecha, en el ángulo que forman las crujías Norte y Este, merece atención la capilla de Santa Ana, por contener un retablo de alabastro que conserva muchos restos de su policromía. Ofrece episodios de la vida de la santa titular. Es plateresco (siglo XVI), lo mismo que las labores de la bonita arcada que lo protege.

Regresando, se encuentra al paso la capilla de Santa Waldesca, mandada construir por la priora D.ª Serena de Moncayo, que gobernó el monasterio desde el año 1593 hasta el de 1608. El retablo consta de tres cuerpos, ofreciendo en el centro del primero a la santa, con hábito de sanjuanista. Los pasajes de su vida que hay en el basamento son muy bellos, singularmente el central, en el que aparece la comunidad del cenobio de Pisa saliendo a recibir a Santa Waldesca, que va a ingresar, práctica seguida todavía en la Orden.

Enfrente del *Capítulo* está la capilla de los Desamparados, con bóveda ojival (1).

Ya en la otra ala del claustro, llamarán la atención un pequeño tríptico de fines del siglo XIII, como incrustado en el muro y bastante ennegrecido, y un cimbalo con la fecha *Anno Nativitatis MCCCXCII* (1392) grabada en su cuello, tal vez destinado a hacer los toques de la comunidad. Enfrente se abrió poco ha una capilla, donde se colocó el retablo

(1) El precioso retablo que había en esta capilla ha sido vendido.

La tabla central ofrecía la imagen titular, sentada en un gran sillón con dosel, con el Niño bendiciendo, el cual muestra un rótulo donde se lee: *Discite a me quia mitis sum et humilis corde.* A los lados veíanse dos reinas coronadas, y de rodillas ante la imagen un caballero sanjuanista, que la inscripción de su manto decía ser *Frey Fortaner de Glera Comendador de Xixena*, que por lo visto costeó el retablo por el año de 1400 en que vivió, siendo priora D.ª Antonia de Castellauri. A ambos lados de esta tabla, otras cuatro, menores, figurando Misterios: y en el remate la escena de la Crucifixión.

Las escenas que representó el artífice fueron seis por lado; pero cuatro de estas tablas se sustituyeron por dos postizas, que ocupaban el espacio a aquéllas correspondiente.

Esta obra, según dato de D. Mariano Pano, fué ejecutada por el famoso pintor catalán Luis Borrassá (fin del siglo XIV y comienzos del XV).

que había en la de San Juan. Lo más notable de él son los cuadritos del basamento (los Desposorios de la Virgen, en el centro; el Tránsito de la misma, a la izquierda, y un coro de bienaventurados a la derecha), de ejecución tan fina, correcta y esmerada, que parecen miniaturas. Son de mediados del siglo XVII.

El refectorio es un gran salón de 27 metros de longitud, cuyas góticas arcadas le prestan venerable aspecto. Sus hoy blancas paredes estuvieron en otro tiempo pintadas por mano del maestro de Lérida, Mateo Ferrer. Aún se conservan algunos fragmentos de esta labor, realizada el año 1502. Sobre la mesa prioral presidía la imagen del Salvador, rodeado de los símbolos de los Evangelistas (1). Hay una bella efigie de la Virgen, de pie, francesa, del siglo XVI. Es de alabastro.

Junto a la citada capilla de Santa Waldesca hay una escalera que lleva al antiguo dormitorio común, hoy abandonado, espaciosa pieza, en la que es de notar la curiosa disposición acicular de los arcos en el encuentro de las dos naves, adosados al muro.

Descendamos, para salir del claustro (abundante, como se ha visto en obras de arte escultórico y pictórico), al patio exterior del monaste-

(1) Publicó la capitulación para esta obra D. Mariano Pano en la *Revista de Aragón,* número de Enero de 1904, página 56. Dice así:

«Capitulación de la pintura que se tiene de azer en el refetorio de Xixena, de huna parte la senyora prioressa con su capítulo y de la otra parte con Matheu pintor de la ciudat de Leyda del que se ha de pintar en lo dit refitorio.

Primo al cab del refitorio sobre tabla prioral ase de pintar la majestat con los cuatro evangelistas ço es la águila, el ángel y el león, con el buey, con las diademas doradas, el manto de Jhu. xpo. de azur y la diadema dorada.

Item mes ase de fer entre los dos arcos, al suelo de las tablas la verge maría de piedat, y debaxo del manto con un flots de monjas con la diadema de oro de la Verge Maria y el manto de azur.

Item mes que las monjas serán tubidas de azer la cuesta al dicho Matheu Ferer por espacio de trenta dias facenderos, festas y domingos y camenya francas, y el precio que fué concordado por las dos partes es y son once florines de oro en oro.

Item, que las senyoras ditas ayan a dar al susodicho pintor en principiando la dita obra cinquo florines de oro de señal y de paga, y cuando seya al medio de la obra tres florines de oro y acabando la obra todo el resto y conclusión de la susodicha paga.»

En el reverso del papel donde está escrito lo anterior, se lee: *Comenci la hobra del refetorio XX2 del mes de hoctubre.* El año debe corresponder al 1502, según una carta dirigida al mismo pintor Mateo Ferrer.

rio, desde el cual una escalera nos conducirá al palacio prioral por una puerta gótico-mudéjar; primero a un salón con sencillo artesonado, y, por fin, a la hermosa sala prioral, que nos trae a la memoria los solemnes actos de homenaje que a la priora prestaban en tal estancia los numerosos vasallos del monasterio, representados por los jurados y alcaldes de las villas y lugares de abadengo en un principio citados.

Trátase de un suntuoso local que mide 14 metros de longitud por 7 de anchura. Lo más notable (o por mejor decir, lo único que le da valor e interés), es la techumbre, de armadura en forma de bóveda ojival corrida, con tirantes. De ella dice Lampérez (obra citada, tomo II, pág. 89) lo que sigue:

"La armadura de la sala prioral de Sigena puede calificarse de *francesa-mudéjar*; francesa, por la forma general (cañón de arco apuntado, con tirante), y mudéjar, por algunos detalles de la ornamentación (estrellas, lazos, cordones, etc.) En una cornisa con canecillos sobresalen grandes zapatones terminados en cabezas de peces, talladas, que apean gruesos tirantes. Corresponden a éstos sendos arcos o cañones apuntados, entre los cuales se tiende un artesonado muy poco profundo, ricamente ornamentado (1). Pertenece esta obra al tránsito del siglo XIII al XIV, pues en las pinturas están los escudos con las lises de D.ª Blanca de Aragón y las barras (2) de D.ª Teresa Ximénez de Urrea, monja y priora, respectivamente, del monasterio de Sigena en la citada época."

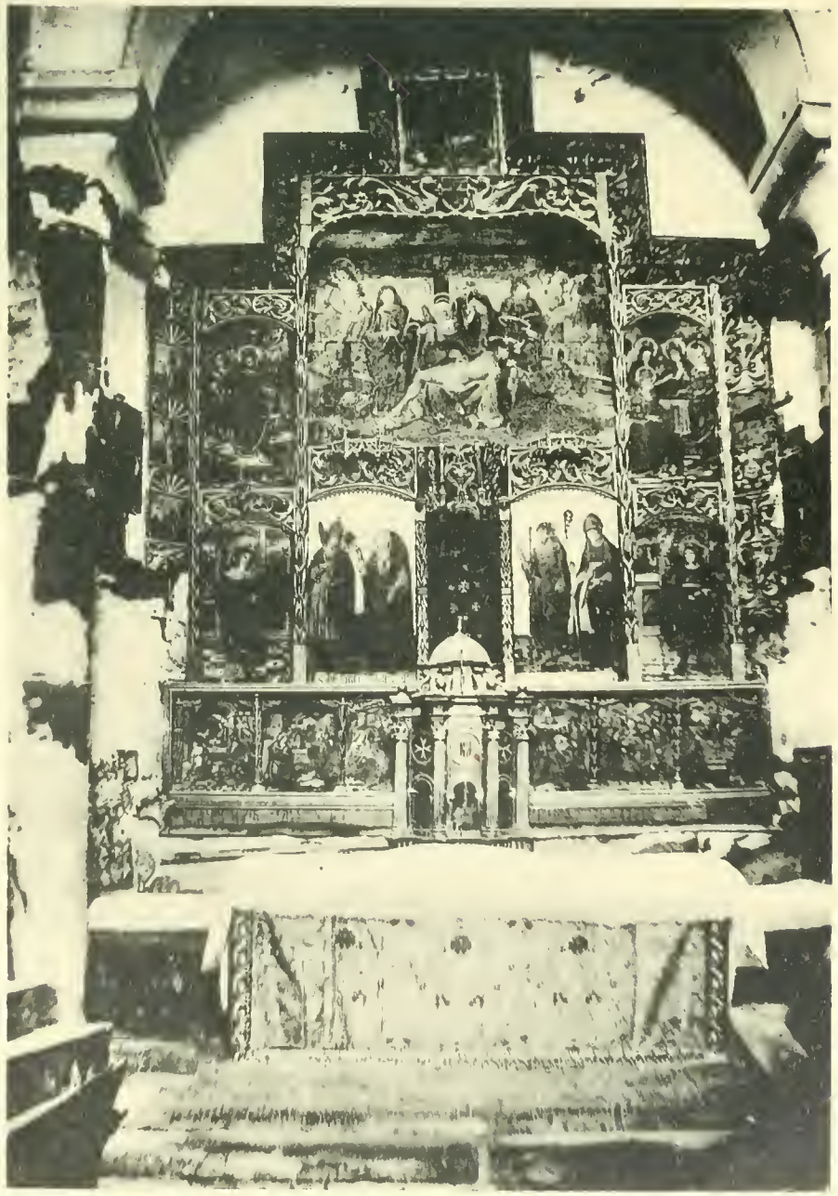
Este artesonado es riquísimo en detalles, y no parece sino que se quiso hacer en él un alarde de paciencia. La variedad de dibujos y de fondos pintados, la talla de canecillos y zapatas, hasta los indicados gruesos tirantes que cruzan la estancia, dándole un singular aspecto, todo sorprende y halaga la vista.

Después de observada esta techumbre (oculta bastante tiempo por una postiza del siglo XVIII, pintada por el cartujo Fr. Manuel Bayeu), sólo una rápida ojeada merecen los pseudo retratos que adornan la estancia, pintados en el muro, representando a los Reyes fundadores con su hija D.ª Dulce (éste es en lienzo), al gran maestre de la Orden, Fray Manuel de Rohan y a las prioras Sancha de Abiego, Osenda de Lizana, etc., etc. En el retrato de D.ª María Francisca Ric puso el suyo el

(1) Son unos 400 casetones dorados y policromados.

(2) Son *bandas*, tres de azul y tres de plata.

Sala prioral.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Políptico en el Panteón Real.

REAL MONASTERIO DE SIGENA. (Huesca)

autor, el citado Fr. Manuel Bayeu, lego de la Cartuja de las Fuentes (cerca de Sariñena, Huesca), buen colorista y de gran inventiva (1).

Antes, pendieron de estos muros ricas tapicerías de Flandes. En el testero había un amplio diván cubierto de tapices de Alejandría, y sobre él 25 ó 30 cojines de terciopelo rojo para las religiosas que asistían a la priora, según Jaime Bossio, historiador de la Orden, que vió este salón prioral en el siglo XVI.

Don Mariano Pano dió en el *Aragón histórico* (pág. 133) la fecha transición XIII-XIV como la de esta sala prioral, fundado principalmente en aquellos escudos de armas. Mas en la *Revista de Aragón*, número de Enero de 1904, pág. 57, después de describir la techumbre, dice que se sabe de un modo cierto la época en que este salón se construyó, esto es, "pocos años antes de 1410, según documento otorgado ante el notario Vallés de Garrapún, dando licencia a D.ª Isabel de Alagón, subpriora, para disponer de unas cámaras muy suntuosas que entre el claustro y el dormitorio había construído a sus expensas".

Comprueba esta fecha una larga estancia de planta baja que hay debajo de estas salas del palacio prioral, que, aunque destinada hoy a almacén de enseres viejos, formó parte de aquel palacio y sería, en verdad, suntuosa también. No ha sido citada por nadie hasta ahora, que yo sepa. Es rectangular, formada por dos muros paralelos que reciben cuatro arcos apuntados transversales, sobre los que carga la techumbre de armadura, de madera, formando artesonado, descansando las vigas sobre zapatas que afectan la forma de proa de barco. En este artesonado hay escudetes de armas, muy borrosos, pintados, como policromada estuvo la techumbre. Debajo de ésta corre una inscripción, a modo de friso, en caracteres del siglo XV, de la que queda solamente un fragmento: ..... QUIT OPERIS FACITO IN ..... DIABOLLUS ..... En los muros, restos de pintura. Esto es, una sala de estructura análoga a la de la Sala Capitular, tan común en la Corona de Aragón, con techumbre de madera policromada, inscripción corrida y muros pintados al temple; es decir, cámara suntuosa.

La entrada a este local está hoy en el patio, junto a la puerta de ingreso al claustro. Si pertenece al siglo XV, siendo la base del edificio, no puede ser del XIV el local de encima.

(1) Véase mi estudio sobre Fr. Manuel Bayeu en la revista *Estudio* (Barcelona), número de Diciembre de 1918, bajo el título *Un precursor de Zuloaga*.

En este patio, junto a la puerta llamada del Perche, puede advertirse una bonita celosía de yesería de gusto mudéjar.

Sólo resta citar como existentes en la clausura una puerta ornada con labores de estuco, renacientes, del siglo XVI, y el llamado *Gabinete de la Reina*, que consta de dos departamentos, uno espacioso y otro menor, ambos con bóveda de crucería, cuyos haces de nervios arrancan de sencillas ménsulas situadas en los ángulos. En las claves, un escudete pintado, con tres palos gules por armas. En los muros vese restos de pintura (1). Es obra del siglo XV y se emplazó en el lugar que la tradición había adjudicado a vivienda de la reina D.ª Sancha, mientras moró en el monasterio, donde murió.

* * *

Como se ve, el monasterio de Sigena, como la mayoría, es un conglomerado de fábricas de siglos distintos, desde el XII al XVI, sin interrupción, sin contar los añadidos de mal gusto de los siglos XVII y XVIII; que encierra obras de arte antiguo, notables algunas, de las centurias XII.ª a XVI.ª Y eso que las religiosas en estos últimos tiempos han enajenado aquellas, *movibles*, que mayor mérito encerraban para atender a la reparación del edificio. Aludo especialmente a las tablas de los siglos XIV, XV y XVI, que constituían un ornato espléndido del cenobio. Ya no existen ni el retablo de la capilla de los Desamparados ni el de la Madre de Dios, obra admirable del taller de los Serras (siglo XIV); ni las tablas representando el *Agnus-Dei*, San Fabián y San Sebastián, San Cosme, San Damián, pinturas aragonesas del siglo XV; retablos y tablas que hoy se admiran en el Museo de Barcelona, adquiridas por la Junta de Museos; ni las dos del retablo mayor (siglo XVI), con las escenas de la Presentación y la Ascensión, compañeras de las que se conservan en el Museo Arquelógico de Huesca por donación de D. Valentín Carderera. Unas antes, otras recientemente, han ido desapareciendo del monasterio, restándole poco a poco el carácter de Museo que siempre tuvo. Solamente quedan en un cuartito adosado a la sala prioral dos o tres tablas y algún lienzo sin interés.

Tal es el Real Monasterio de Sigena. Subidos son sus méritos, tanto históricos como artísticos, que le hacen acreedor al honroso dictado de

(1) Un suelo postizo dividió la altura de esta esbelta estancia para hacer habitaciones.

Monumento nacional, que ha solicitado la Comisión provincial de Monumentos de Huesca.

Cenobio de fundación real; morada de la virtuosa reina doña Sancha, que allí reposa el sueño eterno en unión de sus hijos Pedro II y D.ª Dulce. Santa Casa visitada por los monarcas de Aragón; ennoblecida con insignes privilegios y cuantiosas donaciones y señoríos; espléndida Abadía sanjuanista; retiro de varias Infantas y de la nobleza femenina más acrisolada de la Corona de Aragón, que desde 1321 a 1347 rigiera la infanta D.ª Blanca, hija del rey Jaime II. Monasterio de notable fábrica románica, con dependencias tan significadas como el Panteón real, la Sala Capitular y la sala prioral, estas dos ejemplares sobresalientes en su género en España por sus techumbres de armadura y sus ricas pinturas, bien merece esta consagración del Estado y su conservación, demandada esta última por el deplorable estado de muros y cubiertas.

RICARDO DEL ARCO,
Delegado Regio de Bellas Artes.

(Fotografías de D. Rafael Gúdel, Pbro.)

El 27 de Diciembre de 1920 y en la sesión de proyecciones celebrada dicho día, el Presidente de nuestra Sociedad, señor Conde de Cedillo, propuso para cubrir la vacante de vocal, producida por el fallecimiento del señor Marqués de Foronda, al ilustre Arquitecto y Académico de la Historia y Bellas Artes de San Fernando D. Vicente Lampérez y Romea, siendo aceptada la propuesta por aclamación por todos los socios asistentes.

La personalidad del Sr. Lampérez es bastante conocida de cuantos se interesan por los estudios artísticos e históricos; su monumental libro, *Historia de la Arquitectura cristiana en la Edad Media* (que se agotó apenas publicado), es una obra conocida y consultada siempre por cuantos quieren estudiar nuestros monumentos y que se lee además con gusto por la amenidad con que está escrita. Ha publicado también otros trabajos, como *Los Mendozas* y *El catillo de Manzanares el Real*, y dado en diversos centros de cultura innumerables conferencias.

En nuestra Sociedad ha sido y es de los socios más activos, colaborando en nuestro BOLETÍN en casi todos sus 28 tomos publicados y tomando parte en cuantas excursiones se han organizado.

No ha podido ser más acertada esta elección; el Sr. Lampérez es un excursionista entusiasta e ilustre y de los hombres que honran a su patria.

El Sr. Lampérez contestó dando las gracias y aceptando y prometiendo seguir ayudándonos como hasta ahora lo ha hecho siempre.

VISITA DE LA SOCIEDAD AL PALACIO DE VILLAHERMOSA

En la mañana del domingo 26 de Diciembre de 1920, realizó la Sociedad una visita al palacio ducal de Villahermosa. Nuestro querido Presidente había designado para dirigirla y ser cronista de ella a quien estas líneas escribe, porque a título de haber sido otro tiempo Bibliotecario de la noble casa había tenido modesta colaboración en las publicaciones de historia de la misma con que la señora Duquesa y Condesa de Guaqui, D.ª Carmen de Aragón Azlor, de buena memoria, enalteció la de sus antepasados, entre los que se cuentan santos y magnates, guerreros y escritores, cuyas virtudes y hechos son timbres de gloria en la historia patria (1).

Numerosísima fué la concurrencia de socios al punto de cita señalado, el jardín de la casa, el cual tiene su entrada por la calle de Zorrilla, nom-

(1) Hízolo primeramente el padre de la egregia editora al Duque D. Marcelino, que después de haberse señalado como humanista con sus traducciones de la *Eneida*, de Virgilio y de los *Tristes*, de Ovidio, publicó los *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años de 1591 y 1592* por D. Francisco de Gurrea y Aragón, Conde de Luna.

Las obras que editó lujosamente la Duquesa, aparte las citadas literarias de su padre, en un volumen, fueron las siguientes:

Retratos de Antaño, por el P. Luis Coloma.

Doña María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, Duquesa de Villahermosa, por D. Vicente Ortí y Brull.

Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa y Conde de Ribagorza, sacados ahora a la luz por la Excma. Sra. D.ª María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, con una *Noticia sobre la Vida y escritos del autor* por don José Ramón Mélida.

Album de Javier.—Recuerdo de la inauguración de la Iglesia elevada en honor de San Francisco Javier por la Excma. Sra. Duquesa de Villahermosa.

Album cervantino aragonés de los trabajos literarios y artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe del Quijote.

bre que evoca un hecho magnánimo de la citada señora Duquesa, cual fué señalar una pensión para que pudiera vivir su vejez al insigne poeta cantor de Granada.

Este jardín es un resto de aquel extenso que, como es sabido, llegaba hasta la iglesia de San Fermín, que estaba donde hoy una parte del edificio del Banco de España, perteneciente al caserón ocupado en el siglo XVIII por el abate italiano D. Alejandro Pico de la Mirándola, de quien no sin dificultades, vencidas a costa de dinero, adquirió la finca el undécimo Duque de Villahermosa, D. Juan Pablo de Aragón Azlor, cuando después de haber desempeñado las Embajadas de París y de Turín se estableció en Madrid con el propósito de construirse en tal sitio un palacio, lo que no realizó por haberle sorprendido la muerte en 1790. Pero lo realizó su viuda, D.ª María Manuela Pignatelli, en obsequio de su hijo D. José Antonio. El derribo del viejo caserón comenzó en Abril de 1805 y el 5 de Diciembre del mismo año se celebró la solemne ceremonia de colocar la primera piedra de la capilla con asistencia de la Duquesa y de sus hijos, de lo que da cuenta detallada una copia existente del acta que con algunas monedas, según es uso, se colocó bajo dicha piedra.

El Arquitecto D. Antonio López Aguado, discípulo del afamado don Juan de Villanueva, fué quien hizo los planos y dirigió la construcción, de cantería y ladrillo agramilado, y de severa traza neo-clásica, del palacio cuya mayor y larga fachada cae al Prado y en cuya portada de la Plaza de las Cortes fijó sobre el entablemento toscano que sostiene el balcón central la fecha de 1806.

Pero la fachada principal es la que da al jardín. Bien lo señalan los tímpanos que coronan los balcones, y el mayor, en que remata el cuerpo central, en cuyo hueco triangular, sobre lápida de mármol, una inscripción latina de broncíneas letras enaltece el nombre de la fundadora, D.ª María Manuela Pignatelli; sobre el cual tímpano descuella como acrotera central el escudo de los Villahermosa, con el castillo y el león y las barras aragonesas, que fueron los blasones dados al primer Duque D. Alonso, hijo del monarca D. Juan II de Aragón, al armarle caballero D. Juan II de Castilla, y con el escudete de cinco segures y siete flechas de los Azlor.

* * *

El origen e insigne historia de la Casa de Villahermosa en los siglos XV y XVI fué lo primero que se ofreció a los ojos de los excursionistas, cuando el ilustre señor actual de aquel palacio, en quien se reunen los Ducados de Luna, de Villahermosa y de Granada de Ega, nos franqueó con llana cortesía la entrada. Porque en el viejo zaguán, convertido en moderno *hall*, aparecen en los muros y los de la escalera los antiguos retratos que representan la noble genealogía. Son retratos de cuerpo entero y de tamaño natural, y los nombres de los retratados se ven escritos en los mismos lienzos, según la usanza arcaica, que debiera no haberse perdido. Encabeza la serie el Rey D. Juan II de Aragón y sigue su hijo, el primer Duque y Conde de Ribagorza, D. Alonso, de pálido rostro, con barbas blancas, vestido de negro, con la corona sobre el birrete, y la mano en la espada con que rindió a su hermano el Príncipe de Viana y peleó a favor de su otro hermano el Rey *Católico* contra Don Alfonso V, de Portugal, y contra los moros en Granada, donde encontró la muerte. Su hijo y sucesor en el Condado de Ribagorza fué D. Juan de Aragón, Duque de Luna, y andando el tiempo Castellán de Amposta, personaje singular, como lo es su retrato, que es de los mejores y más curiosos de la serie, y le representa con birrete adornado de joyel y ropón de tela dorada guarnecido de pieles de marta. Guerreó como su padre en Granada y luego en el Rosellón, fué virrey de Cataluña y de Nápoles, adonde le llevó como persona de su confianza su tío el Rey *Católico* en el viaje que hizo secretamente para ver por sí lo que hacía el Gran Capitán. También le distinguió su abuelo el Rey D. Juan, el cual dejó concertado en su testamento el matrimonio de tan esforzado y despierto magnate con la *rica hembra de Aragón* D.ª María López de Gurrea, la que aparece en su retrato con rico vestido de velludo carmesí y preciosos adornos de oro y aljofar, en pie, junto a una mesa cargada de libros de autores clásicos, como revelan sus tejuelos, y con un compás en la mano, porque no sólo fué la retratada mujer rica, sino sabia, que poseía conocimientos de Matemáticas y de las lenguas latina, griega, arábiga y hebraica. (Estos dos retratos son los señalados con los números 1 y 2 en la lámina correspondiente.)

Fruto de este matrimonio fué D. Alonso Felipe de Gurrea y Aragón, Conde de Ribagorza, cuya grave figura, vestida de negro, como lo tuvo siempre por costumbre, con collar de oro y puñal morisco en la mano, revela, sobre todo su rostro, la entereza de buen aragonés de que dió

D. Maria Lopez de Gurrea
"la rica hembra de Aragon"
esposa de D. Juan de Aragon
(2,04 × 1,11)

D. Juan de Aragon, Duque de Luna
Conde de Ribagorza,
sobrino de D. Fernando EL CATOLICO.
(2,04 × 1,07)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

D. Martin de Gurrea y Aragon
Conde de Ribagorza, Duque de
Villahermosa, nieto de los anteriores
(2,03 × 1,09)

ANTIGUOS RETRATOS DE FAMILIA DE LA CASA DE VILLAHERMOSA PINTADOS POR EL FLAMENCO ROLAM DE MOIS EN EL SIGLO XVI.

muestra en las Cortes de Monzón en 1533, oponiéndose a los deseos del Emperador Carlos V. Junto a este retrato se ven los de dos de las esposas del dicho D. Alonso Felipe: la primera, D.ª Isabel de Cardona, lujosamente ataviada con sayo partido de terciopelo sobre un vestido de encaje, y la tercera, D.ª Ana Sarmiento de Ulloa, con toca y amplia ropa de viuda.

De este tercer matrimonio fué fruto el más interesante de estos personajes, y del cual hay dos retratos: D. Martín de Gurrea y Aragón, en quien de nuevo se vinieron a juntar el Condado de Ribagorza y el Ducado de Villahermosa. Este D. Martín fué cuando niño paje de la Emperatriz D.ª Isabel y luego del Príncipe D. Felipe, a quien ya mozos ambos acompañó en el viaje que hizo a Londres para casarse con la Reina de Inglaterra María Tudor. Haciendo honor a su linaje y mostrándose a la par hombre de su tiempo, el de Gurrea pelea y triunfa gallardamente en San Quintín; se distingue en Flandes y en Francia; asiste en Bruselas a los funerales del Emperador, llevando la espada real; y reintegrado a sus Estados, coleccionó en su palacio de Pedrola las monedas, esculturas y objetos antiguos estimables que había reunido, y describe y comenta eruditamente en su obra *Discursos de medallas y antigüedades.*

Fué, pues, D. Martín cortesano, guerrero y escritor. En el retrato que le representa más joven, de treinta años, en el de 1556, como en el mismo lienzo se lee, le vemos con ropilla negra acuchillada y calzas de color leonado, en pie junto a una columna, en cuyo pedestal figura esculpido el emblema heroico que había adoptado de los rayos de Júpiter con el lema LVCEMQVE—METVMQVE, que también se ve en la medalla existente de este personaje. (El retrato es el 3 de la lámina.)

Con estos retratos está el de su esposa D.ª Luisa de Borja, la *Venerable*, hermana del santo Marqués de Lombay, vestida con saya de terciopelo negro, partida, vestido rosa guarnecido de plata y riquísimo cinturón. Junto a ella se ve un lebrel por símbolo de fidelidad.

Termina la serie de estos retratos históricos con los de dos de los hijos de estos insignes Duques: el primogénito D. Juan, que luce su gentilísima figura, y D.ª Ana, retratada a los catorce años, futura Vizcondesa de Ebol.

Menos en el retrato del Rey progenitor, que muestra ser copia adocenada, obsérvase en todos estos lienzos, de sabor ticianesco, una sola y experta mano, afortunadísima en los cinco últimos y en los de los

Condes D. Juan y D. Alonso. Ninguno está firmado; pero por dicha se conoce el nombre del autor, el cual fué un pintor flamenco llamado Rolam de Mois que trajo a su servicio el Duque D. Martín, haciéndole copiase los retratos de sus antepasados e hiciese del natural los suyos y de su familia. De este pintor y de otro también flamenco e influído de Tiziano, traído por el Duque y llamado Esquert, que se ejercitaba en pintar "historias", habla Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura.*

Con estos retratos de familia están otros de tiempo y factura distintos, entre los cuales sobresale por la importancia del personaje el del Duque D. Carlos de Aragón y Borja, que aparece en traje militar, como gobernador que fué de Flandes, de donde trajo y se conserva una riquísima mantelería adamascada con sus armas y su nombre, más la fecha de 1680.

En el piso principal de la casa, en las habitaciones cuyo sitio ocupó el magnífico salón de baile, que hizo famoso el *Liceo*, en donde lucieron los poetas y los artistas de la pléyade romántica, se ven hoy interesantes recuerdos de los Duques que florecieron en los tiempos modernos y cuya serie encabeza el citado y significado prócer del siglo XVIII D. Juan Pablo, del que es lástima no haya un buen retrato antiguo, pues el moderno es debido al pincel de D. Valentín Carderera. Tampoco le hay auténtico de la insigne Duquesa D.ª María Manuela Pignatelli, aunque sí la fisonomía moral de ambos personajes en los libros *Retratos de Antaño*, del P. Coloma, y el que lleva por título el nombre de dicha señora, debido a D. Vicente Orti y Brull.

En el gabinete que precede al salón están los retratos de los Duques para quienes la finca se construyó, el también citado D. José Antonio y su esposa D.ª Carmen Fernández de Córdoba y Pacheco, hija de los Marqueses de Malpica.

Como su padre el Duque D. Juan Pablo fué diplomático su sucesor D. José Antonio, el cual, antes, en su juventud, siendo ayudante del general Palafox, fué prisionero de los franceses, que le retuvieron en Nancy hasta 1814. En 1823, dejando instalado en su palacio de Madrid al Duque de Angulema, desempeña su primera misión diplomática en Lisboa, adonde fué en calidad de Embajador Extraordinario para felicitar a S. M. Fidelísima por su restauración en el trono, y allí presencia los graves acontecimientos políticos que atribulan a Juan VI y da

cuenta de ellos en unas interesantes cartas que ha publicado el actual Duque de Luna y de Villahermosa con un precioso retrato de su ilustre antecesor, grabado en cobre por Bouchardy en París. Y debió serlo cuando el retratado fué a Francia para desempeñar otra honrosa misión diplomática, cual fué representar al Rey de España en la Coronación de Carlos X, verificada con gran pompa en la Catedral de Reims el 29 de Mayo de 1825.

De estos gratos cuanto honrosos sucesos de la casa ducal se conservan recuerdos artísticos, los cuales decoran el salón. Cubren sus muros unos excelentes tapices de Gobelinos que reproducen los lienzos representativos de pasajes de la vida de San Bruno, que de 1645 a 1648 pintó Eustache le Sueur para la Cartuja de París y que hoy se hallan en el Museo del Louvre. Esta notable tapicería, conservada en estado impecable, fué regalada al Duque D. José Antonio por Carlos X en dicha memorable ocasión, juntamente con dos magníficos jarrones, que allí también lucen, de porcelana de Sevres azul y dorada, con composiciones polícromas sobre pedestales de caoba en que resalta el monograma de dicho soberano en bronce dorado. Otros semejantes fueron presente a la Duquesa D.ª María Manuela por el Duque de Angulema en recuerdo de la hospitalidad que le dió en su palacio.

No es menos notable la silleria, mejor dicho los hermosos paños que la tapizan, de gusto Luis XVI, debidos a la fábrica francesa de Beauvais, con composiciones de las fábulas de Lafontaine, encerradas en orlas ornamentales.

En otro gabinete se admiran bellas pinturas y un magnífico tapiz flamenco en el que al estilo de Rubens se representa la Fe. Lleva este paño la marca F. V. H. y la fecha de 1641.

Entre las pinturas hay que señalar dos retratos de familia, uno debido a D. Luis Madrazo, y no acabado, pero fiel, del Duque D. Marcelino, el traductor de *Las Georgias*, de Virgilio, y de *Los Tristes*, de Ovidio; y otro de su hija cuando sólo era Condesa de Guaqui, en el esplendor de su belleza, pintado por D. Federico de Madrazo.

En el salón se ve el último retrato de la misma cuando ya era Duquesa de Villahermosa, sentada, en traje de corte de terciopelo negro y encaje brochado de plata, finamente pintado en tabla por Sorolla. Del mismo artista hay otro retrato de la misma señora, de factura más amplia, que adorna otra habitación de la casa en el piso bajo.

En el principal, en un gabinete y saloncito contiguos al grande ya descrito, se ve reunida una preciosa colección de cuadros que componen un pequeño Museo, en el que hay obras de pintores italianos, flamencos y españoles. Allí se ven *San Sebastián*, de medio cuerpo, atribuído a Perugino; *Virgen con el Niño*, de Francia; *Anunciación*, del Veronés; una cabeza de hombre, de Tintoretto; un asunto de la vida de *San Bruno*, de Carlo Maratta, y, por último, hay dos cuadros pequeños que bien parecen grandes por su factura amplia y el aliento decorativo de la pintura, pues son sin duda bocetos de una *Anunciación* (véase la lámina correspondiente) y un peregrino prosternado ante los tres arcángeles, pintados por Juan Bautista Tiépolo.

De los primitivos flamencos hay dos tablas, una de la Crucifixión en el estilo de Van-der-Veyden.

En un gabinete de la planta baja hay un cuadro muy estimable como pintura, retrato de un caballero con rizada gola blanca y traje negro, con razón atribuído a Porbus, el retratista de Amberes.

De Mengs hay en el saloncillo un buen retrato de la Duquesa de Medinaceli, hermana de la de Villahermosa D.ª María Manuela Pignatelli. Es una pintura que representa cumplidamente las elegancias del siglo XVIII.

Los cuadros españoles, a cuya serie pertenecieron los retratos de don Diego del Corral y de su mujer, obras excelentes de Velázquez que la señora Duquesa y Condesa Viuda de Guaqui tuvo la generosidad de donar al Museo del Prado, comienza con el retrato de un caballero vestido de negro, el cual no es otro que el padre de D. Diego del Corral, y que está firmado por Pantoja de la Cruz. De Murillo hay dos buenas cabezas, del *Nazareno* y de la *Dolorosa*, y una *Sacra Familia* de Claudio Coello. Es importante un lienzo de Antolínez que representa la *Concepción*.

Y por último, son muy de notar los Goyas. Son tres: dos pequeños, deliciosas notas de color: *Un baile de máscaras* y el boceto de la *Derrota de los mamelucos*, existente en el Museo del Prado; mas un retrato, el del canónigo *D. Ramón Pignatelli*, que como es sabido fué uno de los aragoneses que más se distinguieron por su inteligencia en el siglo XVIII y a quien se debió la obra del Canal de Aragón. El retrato, de medio cuerpo, muestra el grave continente de este hombre lleno de entereza y su rostro lleno de vida (véase la lámina).

También se ven en aquellas señoriales estancias algunos cuadros

JUAN BAUTISTA TIEPOLO (169?-1770)
"La Anunciacion"
(0,60 x 0,41)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, MADRID

D. FRANCISCO GOYA. (1746-1828)
Retrato del Canonigo D. Ramón de Pignatelli.
(0,81 x 0,60)

CUADROS DE LA COLECCION VILLAHERMOSA.

modernos. Uno, pintado por Enrique Mélida, es de asunto histórico: representa a *Felipe II visitando el convento de religiosas de Santo Domingo, en Zaragoza*, donde le rinde homenaje D.ª Inés, hija del Duque D. Martín, ante un retrato de éste. Otros dos cuadros se refieren, no a la historia, sino a la leyenda, fundada en el supuesto de que los Duques del *Quijote* fueran los de Villahermosa, D.ª María Luisa de Aragón y su esposo D. Carlos de Borja, Conde de Ficallo. Uno de estos cuadros, pintado por D. Luis Menéndez Pidal, representa el *Encuentro de Don Quijote con la bella cazadora;* el otro, original de D. J. J. Gárate, a *Don Quijote en casa de los Duques.*

Después de haber recreado los ojos y el espíritu con estas bellezas, volvimos los excursionistas a la planta baja, y pasando por la Biblioteca, rica en libros españoles de historia, en obras de los clásicos antiguos y modernos, entre todo lo cual hay algunos volúmenes que pertenecieron a los Argensola, servidores de los Villahermosa, fuimos a la capilla, que se halla, por decirlo así, en el corazón de la casa, pues allí quiso situarla su piadosa fundadora.

Esta capilla, cuya altura excede a la total del edificio, y que algún tiempo fué pública, para lo que tiene cierta entrada independiente por un patio, es un recinto de traza toscana con cúpula de casetones decorados con pinturas como las pechinas y en cuyo altar luce un hermoso lienzo del *Nacimiento* pintado por Maella, de quien hay allí también otros cuadros.

Guarda esta capilla preciosas reliquias regaladas a la Duquesa doña María Manuela Pignatelli por el Papa Pío VII, como son un *Lignum Crucis*, en rico ostensorio; esquirlas de los cráneos de San Pedro y San Pablo en medias figuras de bronce que los representan, y lo que más llama la antención, el cuerpo de la mártir Santa Marcelina, descubierto en la catacumba de Priscila, en Roma, y cuya urna con la lápida sepulcral está visible bajo el ara del altar.

Y con esto terminó la visita, de la que llevaron los excursionistas grata impresión de los recuerdos históricos y de las obras de arte que guarda la noble casa.

José Ramón MÉLIDA

Visita a la colección artística de D. Félix Labat

El día 30 del pasado Enero se reunió nuestra Sociedad en el domicilio de D. Félix Labat para visitar su hermosa colección de cuadros antiguos. Figuran en ella obras de pintores flamencos, italianos, españoles y franceses; algunos no están representados en nuestro Museo del Prado, ni creemos que en otras colecciones, y al lado de autores de universal renombre, otros que, aunque no tan afamados, por pertenecer a épocas de transición o de decadencia en la historia de la Pintura, son sin embargo interesantes en alto grado para el estudio del desarrollo del arte.

El Sr. Labat iba explicando amablemente, a los visitantes, el asunto y el autor de cada cuadro con muchas particularidades notables, que revelan sus conocimientos artísticos y la amplitud de su criterio, que para ilustrar las atribuciones dudosas solicita las opiniones ajenas sin aferrarse a la propia. Procuraremos reseñar lo que vimos y la buena impresión que nos produjo, lamentando que nuestra insuficiencia no nos permita hacer un trabajo digno del objeto que lo motiva.

Un cuadro italiano de la segunda mitad del siglo XIV llama nuestra atención. Representa a la Virgen, que tiene al Niño sobre sus rodillas y le sujeta con el brazo izquierdo, mostrando en la mano derecha una flor (¿una rosa?). El ropaje de la Virgen es una túnica de oro con imprimaciones; el manto, oscuro, festoneado también con oro; un querubín rojo a los pies; dos santos y dos santas la rodean, y el fondo es de oro, como asimismo los nimbos, adornados con diferentes labores. Se trata de una obra en donde persiste el influjo del arte bizantino, como también lo demuestra la uniformidad de las actitudes, del plegado de los paños y la candidez de los rostros inexpresivos. Las atribuciones fluctúan entre Lippo Memmi, Giovanni da Ponte, Lorenzo Veneciano; tal vez esta última sea más acertada, puesto que en Venecia se conservó largo tiempo la riqueza decorativa del arte bizantino.

12

BOTICELLI (1444-1510
La Virgen y el Niño.
(56 X 42)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MESEL - MADRID

ZURBARAN (1598-1662)
La Purísima Concepción.
(1,65 X 1,06)

COLECCIÓN DE D. FÉLIX LABAT.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

TIEPOLO (1693-1770)

Boceto para un techo representando la Coronación de la Virgen.

(97 x 67)

COLECCIÓN DE D. FÉLIX LABAT.

Otro de los cuadros más notables de la colección es la *Madonna,* de Botticelli, que reproducimos en lámina. Ociosa es, por lo tanto, ninguna descripción ante esta obra, que nos atrae, no por la riqueza de su colorido, sino por la expresión delicada e interesante del rostro de la Virgen, que tiene todos los rasgos característicos del tipo femenino predilecto del famoso artista, cuya gloria ha reverdecido con gran lozanía en nuestros tiempos.

Una *Sagrada Familia*, de Rafael, parecida a la llamada "de la Rosa", que existe en nuestro Museo, es una hermosa réplica que, si no al mismo pintor de Urbino, puede atribuirse a su discípulo del Fratre.

El boceto para un techo, por Tiépolo, que asimismo va reproducido, también es muy interesante. Su asunto es la coronación de la Virgen, rodeada de ángeles que celebran su gloria, y nos ofrece ocasión de admirar el variado talento de aquel artista que con tanta valentía ejecutaba sus grandes composiciones y con tanta delicadeza las diseñaba en tamaño reducido.

* * *

Entre los autores españoles figuran dos magníficos "Grecos": uno de ellos repetición del asunto, *Cristo arrojando a los mercaderes del templo*, de un colorido dorado, y el otro, más importante, a nuestro juicio, es un *Apóstol*, que compite, si no supera, con los famosos del Museo de Toledo. Se conserva este lienzo limpio de restauraciones y permite apreciar la armonía de tonos dentro de la valentía de ejecución en el colorido, pero sin las estridencias, que tal vez en otras obras de este autor sean debidas a mano de restauradores.

Dos Zurbaranes: *San José con el Niño* y la *Purísima Concepción* (que va en la lámina). En el primero admiramos la hermosa figura de San José y la energía de contrastes y color en los paños con que se viste.

La Virgen tiene, en el otro cuadro, un fondo luminoso, en donde resplandecen querubines y ángeles; el rostro está tratado con mucho realismo, lejos de aquella idealidad que fué el éxito de Murillo, pero que a veces degenera en amaneramiento.

Una cabeza de fraile, vigorosa y de amplia ejecución, también puede atribuirse a Zurbarán.

Un retrato de caballero, de autor anónimo español, es asimismo in-

teresante. Aparece de medio cuerpo, vestido con algún hábito militar y con dos ramas de roble y de palma sobre el pecho.

Un cuadro grande, de principios del siglo XVI (autor anónimo), que representa a la Virgen sentada dando el pecho al Niño Jesús, es muy digno de mención; el colorido jugoso y cálido, sobre todo en el paisaje que sirve de fondo, el vigoroso trazado de los pliegues, la ejecución, apretada y minuciosa en ciertos detalles, como los cabellos, y al mismo tiempo alguna tosquedad en las manos y rostros, aumentan el interés por sacar al autor del anónimo. Nos atrevimos a apuntar la posibilidad de que fuera Arias Fernández († 1684).

Grandemente excitó nuestra curiosidad un cuadro de pequeñas dimensiones que representa algún hecho prodigioso: en primer término aparecen un hatillo de ropas y varias provisiones, colocadas delante de un ángel, que, con una vara en la diestra, semeja defender aquello de la codicia de un pastor; éste, con las manos en alto, muestra en su actitud que al intentar apoderarse de ello, retrocede sorprendido ante la aparición, y en segundo término, otro pastor arrodillado invoca el auxilio o el perdón divino. Tiene todas las características del arte de Zurbarán, no sólo por el colorido y la ejecución, sino por la semejanza del rostro del ángel con figuras análogas a otros cuadros de Zurbarán, aunque también podríamos inclinarnos a suponerlo de Velázquez, según la opinión de otras personas (claro está que del Velázquez de la primera época, cuando su estilo presentaba mucha analogía con el de Zurbarán, o mejor dicho, cuando ambos pintores coincidían en la manera de interpretar el natural), sin embargo, aquellos cuadros de la época sevillana de Velázquez suelen ser de mayor tamaño, y cualquiera que sea su asunto, constituye éste un motivo para estudiar apuradamente el natural con un trabajo tan concienzudo en la ejecución, que no es precisamente la ligereza propia de un pintor ya más formado y que podemos apreciar en este cuadro. ¿Procederá tal vez de algún altar en donde a modo de predella, figuraría entre otros para describir los prodigios atribuídos a la imagen principal del Santo?, ¿o sería a manera de exvoto ofrecido para algún santuario? Tales son las hipótesis que nos ha sugerido su contemplación, y el hecho de que la atribución sea dudosa entre dos grandes pintores, como los citados, indica la importancia y el interés de la obra.

Un cuadro grande que representa a una joven y un niño, dando de comer a varias gallinas y pavos; aparece también una perra criando a

sus cachorros. Los tonos calientes y el claroscuro enérgico nos hacen pensar que se trata de una obra de escuela napolitana o valenciana del siglo XVII. También apuntan la posibilidad de ser el autor sevillano, por ciertos rasgos de las figuras. De todos modos, aunque de atribución sucinta, es un cuadro muy atractivo y digno de un buen autor.

Un retrato de mujer, atribuído a Goya, y ejecutada con gran sobriedad de medios, revela en la intensidad de la mirada el arte incomparable de aquel maestro. El pelo obscuro que rodea la cabeza en airosos bucles, y la pañoleta clara que, al cruzar sobre el pecho, muestra un pequeño descote, componen graciosamente el conjunto.

Un cuadro de Lucas representa una escena familiar del siglo XVII, como una variante del cuadro de las *Meninas*. Aparecen los mismos personajes en distintas actitudes, y además otra dama lujosamente ataviada. El colorido fresco y jugoso y la ejecución desenfadada, atraen especialmente.

* * *

Dos cuadros muy interesantes que tal vez sean las puertas de un tríptico: el uno representa la Virgen con el Niño; el otro, Santa Catalina y un personaje arrodillado, que puede ser el donador; éste lleva pendiente de un brazo amplia estela de pieles. En ambos cuadros sirve de fondo un tapial, destacándose sobre un celaje limpio. Aunque la cartela le atribuye a Bartelemy Zeitblom (alemán), también puede atribuirse a Van der Goes.

Otro cuadro de pequeñas dimensiones representa la escena de la Crucifixión con la Virgen y San Juan; en el fondo un paisaje delicioso y acabado. Es pintura del siglo XV, y la atribución dudosa, aunque desde luego pertenezca a un buen autor flamenco, pero entre la muchedumbre de pintores que en aquella época florecieron, algunos de ellos conocidos solamente por una obra famosa, pero sin haberse averiguado su nombre que permanece anónimo, es difícil precisar. Observemos en esta tabla la admirable ejecución del cuerpo de Nuestro Señor y las delicadezas de líneas y de tonos.

Otro cuadrito representa la Virgen con el Niño, de tipos delicados e inocentes, y se atribuye la obra al desconocido autor del cuadro del *Amor de la Virgen*.

La Virgen con el Niño, por J. Gossaert, llamado también Mabuse

o Maubeuge (1470 † 1541 ?), representa a la Virgen de medio cuerpo contemplando al Niño Jesús recostado: figuras de tamaño natural. La rigidez y minuciosidad de los pliegues de los paños, así como el colorido brillante, revelan la naturaleza de este pintor italianizante, que fué de los primeros artistas flamencos que marcharon a Italia y llevó a su país el recuerdo y los cánones de ese arte: aquí se revela este influjo en la composición, en la actitud del niño Jesús, que tiene muchas semejanzas con un cuadro de Solari, en la manera de tratar las carnes con tonos muy pálidos. Todo ello forma un conjunto extraño, en donde pugnan por manifestarse las dos tendencias que luchan en el ánimo del artista: la natural y la aprendida. No es sólo algún detalle arquitectónico tomado del renacimiento italiano, como en otros cuadros, lo que indica esas influencias extrañas; han penetrado, ya más profundamente, pero de igual modo que en el momento de juntar dos líquidos de distinto color observamos ráfagas o venas que no se han mezclado, hay aquí un arte vacilante que, no obstante el rebuscamiento de las actitudes y de los tipos, está como surcado por la manera de sentir propia de los flamencos, que se revela en los detalles, en el color del conjunto, etc.

Una escena de bebedores, de Van Ostade, delicioso cuadrito de agradable colorido, donde aparecen dos figuras tratadas con cierto estilo caricaturesco, propio de ese autor.

Una escena familiar, de J. Steen († 1673). Sabido es que este pintor holandés, de vida desordenada, presenta asimismo en su producción, que es abundante, mucha variedad de procedimientos, y en unos cuadros ofrece una ejecución acabada y minuciosa, como suele ser habitual en los pintores costumbristas de esta escuela, mientras que en otros se muestra con un estilo más suelto y desenfadado, como ocurre en el de esta colección.

Una marina de Van der Velde, fresca de color, y con una suavidad y delicadeza de ejecución tan grande, que esconde en absoluto la huella del pincel y lo asemeja a una estampa.

El *Bautismo de Cristo*, por Floris Devrient: la escena tiene lugar en un frondoso paisaje; la figura de San Juan, a la izquierda del cuadro, presenta los caracteres de un estudio académico, en donde se acusan enérgicamente los músculos, como si el pintor buscase principalmente demostrar sus conocimientos anatómicos. La familia Floris es célebre en los anales del arte flamenco, por las cinco generaciones de artistas que

durante dos siglos llevaron este nombre. Frans Floris, hijo segundo de Cornelio, fué uno de los pintores más admirados en su tiempo (1516 † 1570), habiendo merecido el sobrenombre de *el Incomparable*, que las generaciones posteriores no han confirmado, puesto que actualmente sólo se le considera como uno de los pintores flamencos que más sufrieron la influencia de Italia, especialmente por medio de las obras de Miguel Angel, al que admiraba profundamente. Tuvo una multitud de discípulos, que en su mayor parte sólo fueron imitadores adocenados, sin ningún rasgo original y propio, como ocurre siempre que se adoptan ciegamente preceptos escolásticos, y mucho más si como en el caso presente no se acomodan al genio propio de la raza.

Un cuadro de frutas y flores de David de Heem. Con este nombre se conoce también otra dinastía de pintores flamencos cuyas obras se confunden fácilmente: el fundador David de Heem fué más bien un pintor de muestras para los comerciantes, que, sin embargo, luego han sido muy apreciadas y figuran en colecciones, pero el hijo Jan David (1600 † 1674) fué artista más notable, que supo impregnar sus cuadros de una luz suave y dorada, destacando además sus *floreros* sobre fondos oscuros y transparentes.

La conversión de Santo Tomás, por V. Diepenbeek (1596 † 1675). Es el asunto de un cuadro muy interesante por la belleza de su colorido.

Lamentamos que la falta de espacio no nos permita ser más extenso y, sobre todo, ofrecer más reproducciones de los cuadros, y terminemos mencionando un dibujo que muy bien puede atribuirse a Quintín Latour y que figura una cabeza de mujer llena de elegancia.

Aparte los cuadros descritos y otros varios, tiene el Sr. Labat hermosos muebles del siglo XVII y XVIII, escritorios españoles, sillones Imperio y Luis XV, lámparas de porcelana de Sajonia y de cristal de Venecia, porcelanas, etc.; en suma, un conjunto de obras de arte cuya contemplación nos fué sumamente grata, contribuyendo a ello además la fina atención del Sr. Labat, al que nos complacemos en dar las gracias por el buen rato que nos proporcionó.

J. PEÑUELAS

VIDA NOVELESCA DE UN ESCULTOR OLVIDADO

"En este año [de 1568] y en el día 18 de Julio murió en esta Corte repentinamente Francisco de Avellaneda, de edad de ciento y diez y siete años y veintiún días.

Había sido uno de los famosos escultores del reino. Las obras que dejó de su mano son unos preciosos monumentos, que acreditan su grande habilidad. Las fuerzas que alcanzó no tuvieron competencia; fué tres veces casado. A la segunda mujer la encontró una noche con un compadre suyo en la cama, habiendo él fingido antes una ausencia a Toledo por quince días; pero no salió de Madrid, por ver si podía justificar así los recelos que ya tenía. Para esto se previno antes de llaves maestras que pudiesen facilitarle sigilosamente la entrada en su casa, lo que en efecto hizo la noche expresada, y habiendo encontrado a su esposa en los términos referidos, a ella y al adúltero compadre traspasó muchas veces los pechos con una daga; y habiéndolos dejado en la misma cama, llamó a su suegra, que vivía inmediato a su casa, diciéndola acababa de llegar de Toledo, y que a su hija la había dado un accidente.

Con esto pasó a Portugal, donde permaneció un año, y al cabo de él se indultó y volvió a su casa.

Al año y medio inmediato volvió a casarse, y el día de su boda, en el acto de la comida, dijo a la novia, a presencia de los convidados, estas palabras:

—El acto presente es para mí de tanta solemnidad y alegría, que así como lo hago con las palabras me precisa manifestarlo con las obras, y por eso voy a regalarte, mujer mía, una alhaja tan preciosa como digna de u estimación. Lo que te encargo es que no se pase día sin que la veas, que en ella encontrarás un espejo, el más precioso, que mudamente te sepa dirigir a la perfección sin darte lugar a que ni aun con el pensamiento ofendas a tu esposo.

Causaron mucha admiración en todos los circunstantes estas razones del novio; pero la tuvieron mayor cuando vieron que éste sacó de un arca la alhaja tan decantada, y que ésta era la misma daga con que dió muerte a su otra mujer, en la que estaba todavía bien clara la sangre.

Murió, como se ha dicho, de repente, estando concluyendo una efigie de San Antonio que le había encargado para su oratorio la Duquesa de Uceda." *(Epítome de varias noticias y casos particulares ocurridos en Madrid desde el año de 821 hasta el de 1684* —publicado en *El Averiguador*—. *Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios*, etc., etc.; segunda época, tomo II, 31 de Julio de 1872, páginas 218-9.)—*J. S. C.*

Conferencias del Dr. August L. Mayer

El Dr. D. Augusto Mayer dió en el Museo del Prado los días 13, 14, y 15 del pasado mes de Diciembre tres conferencias, organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, sobre el Greco, Jacomart y Bermejo, y sobre cronología de las obras de Velázquez. Comprendiendo el interés que tendrá para nuestros consocios que no pudieron oirlas el conocerlas, publicamos unas cuartillas que nos ha remitido el conferenciante.

I.—El goticismo del Greco y las relaciones con el arte bizantino

El conferenciante caracterizó el arte del Greco, primero por sus elementos distintos de los de sus discípulos y, ante todo, del arte de Velázquez. Explicó que el Greco y Velázquez son naturalezas diferentes por temperamento y por fines: al visionario se opone el realista; al colorista, el pintor de valores; al artista saboreador de la luz, el que la encierra; al patético, el contenido; al dramático, el lírico; al que se repite con frecuencia, el que siempre dice algo nuevo. Tampoco se puede considerar al Greco, salvo con cierta cautela, como precursor de aspiraciones pictóricas modernas. Greco, virtuoso de la paleta, es la antítesis del antivirtuosismo de Cézanne.

Equivocada es la opinión de que el Candiota persiguiera la restricción de los colores. Colorista por excelencia, arranca a los tonos luminosos vivos resplandores de joyas, y con la variedad de sus juegos se aproxima más a los primitivos. Su sistema de modelar no coincide con el de Cézanne, ni compone por medio de planos.

Las esbeltas proporciones de las figuras del Greco se explican no sólo por la influencia de Parmiggianino, sino por lo que se ha llamado el goticismo del Greco o —término más adecuado— por sus relaciones con el arte bizantino. *El entierro del Conde de Orgaz* encuentra alguna anticipación de motivos en las góticas esculturas sepulcrales de la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo; *La representación del juicio*

final y la zona inferior son aquí elementos tradicionales que se filtran renovados en el lienzo citado y que se justifican —también por otras razones iconográficas— por un influjo de lo bizantino. El alargamiento extraviado de las figuras en el Greco no cabe achacarlo a cosa característica del casticismo gótico. Es un producto que se debe a Bizancio, asimismo como la frontalidad de aquellas figuras, la construcción sujeta a la simetría, y la austeridad que hay en las representaciones de sus santos. La severidad que reina en ellos nada tiene que ver con el dulce vaivén musical que anima a los de gusto gótico. Ese rasgo monumental participa más del ceremonioso ritualismo que hallamos en iconos bizantinos, en pinturas murales de la Edad Media y en mosaicos.

En lenguaje insólito e inaudito, el Greco comunica una fuerza llena de posibilidades expresivas. Su condición patética buscó una actividad con que ennoblecer el mecanismo de la pintura en una medida desconocida hasta entonces. Su mundo sobrehumano, místico en el sentido de Goethe, hace que todo terrestre se torne en una parábola, y con asombro observamos cómo bajo las pinceladas agitadas del Greco la inverosimilitud gana vida y realidad.

II.—Dos pintores primitivos españoles (Jacomart y Bermejo)

Es simplemente hipótesis seductora la de que fué Luis Alimbrot, venido de Brujas y residente en Valencia desde 1439, el que enseñara a Jaime Baço, nacido hacia 1450 en Valencia, el arte de los hermanos Van Eyck. De sus obras anteriores a su estancia en Italia ninguna parece ser conservada. La única obra documentada que tenemos de las pintadas después de su vuelta es el retablo, muy débil, de Catí. De las obras en Nápoles se puede decir que de todas maneras la tabla baja central del retablo con San Severino en trono no puede proceder sino de Jacomart, por evidenciar un estrecho parentesco con el de San Martín de Segorbe, su más bella creación.

En la cronología, todavía bastante dudosa, se asigna la fecha 1444-1454 al altar de Santa Ana en Játiba, en que descubrimos la índole de su arte, unión singular del goticismo septentrional con el renacimiento italiano del Cuatrocento.

En mucho el artista parece bastante arcaico, especialmente en el dibujo del desnudo. Su escuela es muy extensa; por lo visto, se apreció mucho su arte en la comarca valenciana.

Un Juan Reixach, de dos artistas del siglo XV así llamados, es el autor del retablo de Santa Úrsula en Cubells (Cataluña), firmado y fechado en 1468. En este pintor encontramos al discípulo más dependiente de Jacomart, a quien toma tipos, hasta composiciones íntegras.

Bartolomé de Cárdenas, conocido bajo el nombre de Bartolomé Bermejo, es el discípulo más importante de los Van Eyck en España. Parece que haya sido el primero en introducir la pintura al óleo en Aragón. Como verdadero cordobés, se distingue por la gran solidez y el vigor del dibujo y por el carácter dramático. El andaluz se revela, ante todo en sus juveniles muestras, con una agilidad, una elegancia y una gracia ignoradas de los pintores indígenas aragoneses y levantinos en la segunda mitad del siglo XV; sabe también sobrepujar a sus contemporáneos en magnificencia y monumentalidad.

III.—La cronología de las obras de Velázquez

Empezó Velazquez, como todos sus compañeros inteligentes, pintando en estilo tenebroso cuadros de género con fuertes efectos de luz y de sombras. Veneró en Ribera al maestro de los que a la sazón vivían, lo que prueba, ante todo, el *San Pablo* de la colección Gil en Barcelona, hermosísimo cuadro, casi desconocido. Además se descubren en sus comienzos relaciones con las pinturas de cocina neerlandesas de Picter Tertsen, alguna de las cuales pudo conocer por la estampa de Matham *(El Señor en casa de María y de Marta)*. El cuadro del *Infante D. Carlos*, en el Museo del Prado, revela cierta influencia de Antonio Moro. Este cuadro es seguramente anterior al de *El Rey con la petición en la mano*.

Una revolución decisiva se opera en Velázquez con su estancia en Italia. La eliminación del detalle superfluo para lograr la total impresión del conjunto y el relieve de cada objeto le preocupaban entonces. El arte de Tintoretto actuó sobre él con persistencia y profundidad. El sistema peculiar de composición usado por aquel veneciano se delata en *Las lanzas* con su primer plano acusado por tintas densas, con el aprovechamiento de las siluetas que se destacan del fondo claro, con el segundo término, situado más bajo, de notas rosadas, azul claro y crema, y con la lontananza de esfumada vaporosidad.

Mayer opina, como V. von Loga, que los dos paisajitos de la Villa Médicis corresponden al segundo viaje de Velázquez a Roma. Al revés, el cuadro de *Los ermitaños San Pablo y San Antonio Abad* pertenece

(lo que demuestra claramente, ante todo, el paisaje) a la misma época de los retratos ecuestres de Felipe IV y de Olivares. Acepta Mayer la opinión de los Sres. Allendesalazar y Sánchez Cantón: que el retrato del Conde de Benavente fué pintado poco tiempo antes del segundo viaje de Velázquez a Italia, y también participa de la opinión de D. Narciso Sentenach: que el retrato llamado generalmente de Montañés (representa a Alonso Cano) pertenece a la última época del artista.

La más famosa creación de Velázquez, *Las meninas*, adolece, a los ojos del conferenciante, de virtuosismo excesivo y de mimoplástica. Si *Las meninas* son la "teología de la pintura", *Las hilanderas* contienen todo el mundo de la mujer, fuera del momento de la maternidad. Con el claro y el oscuro se combinan aquí la juventud y la vejez, la hermosura y la fealdad, la riqueza y la pobreza, el goce y el trabajo.

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCION

El 27 de Diciembre y el 30 del pasado Enero se visitaron el Palacio del Duque de Villahermosa y la colección de cuadros del Sr. Labat; en ambas visitas fueron atendidos los socios por sus propietarios amablemente; como en este mismo número van crónicas de las dos visitas, no hacemos más que anotarlo en esta Sección.

El 27 de Febrero también se visitaron las colecciones de cuadros, miniaturas, porcelanas y otros objetos artísticos de la Duquesa Viuda de Valencia, siendo atendidos todos los que asistieron a la visita por el Sr. Narváez, cercano pariente de los dueños de la casa; en el próximo número dará cuenta uno de nuestros compañeros de la visita realizada.

Los martes 4 de Enero, 1.° de Febrero y 1.° de Marzo se reunió la Sociedad, como de costumbre, en las Salas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, para ver las proyecciones que en dichos días se exhibieron y que fueron, de Lérida, sus monumentos y su famosa Catedral, en los dos primeros días; y de Portugal y su arte, el último. La explicación de las vistas de Lérida la hizo el Sr. Herrera y Ges, gran conocedor de dicha provincia y que nos mostró las preciosidades de la vieja Catedral, hoy, para vergüenza de España, convertida en cuartel, en el que están mal alojados los soldados y van desapareciendo sus bellezas y acabará por ser una ruina.

Portugal y su arte con sus famosos monumentos y cuadros de sus Museos fué descrita por el Sr. Tormo con la maestría que el sabe hacerlo siempre.

NECROLOGIA

El 10 de Diciembre, y a los ochenta años de edad, falleció en Madrid nuestro antiguo consocio y Vocal de la Comisión Ejecutiva, Excmo. Sr. Marqués de Foronda.

D. Manuel de Foronda y Aguilera nació en la ciudad de Ávila y fué bautizado en la misma pila de Santa Teresa.

Fué Bachiller en Letras, Licenciado en Derecho Civil, Canónico y Administrativo y Doctor en Administración.

Ocupó varios cargos en la administración pública y fué Abogado consultor de las Embajadas y Legaciones de Alemania, Austria y Hungría, Bélgica, Holanda, Suecia, Noruega, Portugal y Brasil.

Se dedicó desde muy joven a los estudios históricos y geográficos y principalmente a los brillantes hechos de nuestra historia durante el reinado de Carlos V, Monarca por el que sentía Foronda verdadera admiración, hasta tal punto, que siendo Foronda bondadoso y atento con todo el mundo, reñía, aunque fuese con su mejor amigo, como se le hablase mal del nieto de los Reyes Católicos.

Publicó trabajos geográficos como *De Llanes a Covadonga*, *Sobre el Régimen político de la Guinea española*, y por encargo de la Sociedad Geográfica, la *Nomenclatura geográfica de los pueblos de España*.

Entuasiasta de la ciudad que le vió nacer y donde pasaba parte del año, y la que le nombró su Cronista y Regidor honorario, publicó una serie de Estudios teresianos, como son: *Elogio de Santa Teresa*, *La Santa de Ávila*, *La escalera del convento de la Encarnación de Ávila*, *El retrato de Santa Teresa*, *El convento de Santa Ana de Ávila*, *La alcoba donde nació Santa Teresa*.

También era devotisimo de Cervantes, publicando algunos estudios, como *Cervantes viajero*, *Cervantes y el Padre Haedo*, *Cervantes y Alcalá de Henares*.

Entre los muchos trabajos que escribió sobre Carlos V, figuran: *Carlos V en Llanes*, *Carlos V en Illescas*, *La Emperatriz y Carlos V el día de San Matías*, *Fiesta del Toisón en Utrecht en 1546*, *Corridas de toros en tiempo de Carlos V* y *Bodas imperiales en Sevilla en 1526;* pero su obra capital fué las *Estancias y viajes de Carlos V*, a la que consagró gran parte de su vida, vida laboriosísima, pues hasta poco tiempo antes de su muerte siempre estuvo trabajando, habiendo publicado recientemente un estudio sobre *Cuatro trinitarias españolas: Sor Marcela de San Félix*, *Sor Francisca de Santa Teresa*, *Sor Ignacia de Jesús Nazareno* y *Sor María del Carmen del Santísimo Sacramento*, y ha dejado inédito otro interesantísimo sobre *Sor Marcela de San Félix*, la conocida por hija de Lope de Vega.

En nuestro BOLETÍN colaboró bastante, publicando, entre otros trabajos, "Una excursión a Esquivias", "Triptico de Rómulo Cincinato", "Carlos V en Alcalá de Henares", "Estancia en Alcalá de la Emperatriz D.ª Isabel durante el verano de 1535".

Estaba condecorado con las Grandes Cruces del Mérito Militar y de la Orden civil de Beneficencia y San Carlos de Mónaco, varias encomiendas extranjeras; era Gentilhombre de S. M. y Académico de la Historia.

Descanse en paz nuestro laborioso compañero que tanto nos ha ayudado en nuestra tarea y que tanto ha trabajado por la cultura patria.

REVISTA DE REVISTAS [1].

Museum.—(Volumen V.-Año 1917.) Se terminó de publicar a fines del 1920. ● J. Fabré y Oliver: *El Cau Ferrat de Sitges.* ● Pablo Lafond: *Los hierros del Cau Ferrat.* ● M. Rodríguez Codolá: *El alma del Cau Ferrat. Santiago Rusiñol.* ● Doctor Carlos Sarthou y Carreres: *Antigüedades de Sagunto.* ● Angel Vegue: *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX.* ● M. Nelken: *La pintura española en la primera mitad del siglo XIX.* ● J. Gestoso y Pérez: *Cruces artísticas de la catedral de Sevilla.* ● Elías Tormo: *El divino Morales.* ● Rafael Doménech: *Exposición de Bellas Artes de 1917.* ● El Conde de las Navas: *De encuadernación* (Divagaciones). ● Manuel González Martí: *El Arco de Aragón en Nápoles.* ● M. Rodríguez Codolá: *Los jardines y el palacio de la Granja.* ● José Soler y Palet: *Descubrimiento de pinturas murales románicas en Santa María de Tarrasa.* ● Pedro Bosch y Guimperá: *La mujer desnuda en la escultura griega y la afrodita de Gnidon de Praxiteles.* ● José Francés: *Beltrán Masses.* ● Carlos Sarthou y Carreres: *El Monasterio de Piedra.* ● M. Rodríguez Codolá: *Exposición de Arte,* Barcelona. ● M. Nelken: *Julio Antonio.* Y mucho de arte contemporáneo.

Estudio.—(Año 1917.-Tomos I al IV.) ● G. Gossé: *Los fenicios explotadores de Iberia.* ● J. Torres Gracia: *Notas de Arte.*

Estudio.—(Año 1918.-Tomos I al IV.) ● Ricardo del Arco: *Trajes típicos del Alto Aragón.* ● Félix Durán: *La escultura medioeval catalana. La escultura prerrománica.* ● Ricardo del Arco: *Impresiones de Arte.*

Estudio.—(Año 1919.-Tomos I al IV.) ● Ricardo del Arco: *Impresiones de Arte.* ● Aarao de la Cerda: *Valores nuevos. El escultor portugués Diego de Macedo.* ● Félix Durán: *La escultura medioeval catalana. La escultura ojival, hasta el año 1400. Los artistas. Los materiales y los monumentos.* ● Ricardo del Arco: *Impresiones de Arte.*

Revue Hispanique.—(Tomos 42-43 y 44.-Año 1918.) Maurice Guillemot: *L'Apocalypse de Jáuregui* (con 24 planchas de este autor). ● G. Desdevises du Dezert: *Les Missions des Mojos et des Chiquitos de 1767 a 1808.* ● R. Isnard: *Anciens instruments de musique.* ● Pero Mexia: *Historia de Carlos V, publiée par J. Deloffre.* ● *Impressa de Túnez: Relation anonyme publiée par J. Deloffre.*

Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.—(Año 1918.) ● J. Soler i Palet: *De les pintures murals románique, i especialment de les recentment descobertes a Santa María de Tarrasa.* ● R. Puig Gairal: *Una casa senyorial histórica en Vilalba.* ● J. Salvany: *Excursió de Cervera a Guisona.* ● Juli Soler Santaló: *La Vall de Bielsa.* ● E. Muntanyá: *Recull de notes históriques de Besora.* ● E. Muntanyá: *Noves históriques de la selva (Solsona).*

Studio.—(1919.) En unas notas un pequeño trabajo sobre los frescos de Goya en San Antonio de la Florida.

(1) En esta sección no se da cuenta más que de lo trabajoss que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia

Año XXIX.—Segundo trimestre

MADRID.—Junio de 1921

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

LA CASA SEGOVIANA

CASAS DEL RENACIMIENTO

Amaneció en Castilla el siglo de Carlos V, nublado y tormentoso, preñado de incertidumbre y confusión. A través de las turbulencias políticas, podemos, sin embargo, vislumbrar una asombrosa vitalidad, de la cual el desasosiego, los tumultos y las banderías no son sino consecuencia. En aquel tiempo la política era una cosa viva y popular, en la cual aún se interesaban aquellos menestrales cuya labor era cuidadosa, perfecta y personal como una obra de arte: venía ya algo de oro de las nuevas provincias de las Indias, pero lo más de la riqueza de Castilla estaba en las tierras de labor y en los ganados, en los telares de Segovia, de Ávila, de Toledo, en las tiendas de los mercaderes de Medina.

La prosperidad de las fabricaciones segovianas en este tiempo se traslucía en la construcción de numerosos y ricos edificios, iglesias, monasterios y palacios de los mercaderes nuevamente enriquecidos. Como en las provincias comarcanas, Guadalajara, Ávila, Valladolid, florecía ya el Renacimiento y aun dentro del mismo obispado de Segovia los Fonsecas lo implantaban en sus enterramientos de Coca, parecía imposible que las edificaciones se preservasen de su influjo.

Sin embargo, el arte religioso, aferrado a sus tradiciones, continuó defendiendo las formas góticas con el mismo tesón que había empeñado,

siglos antes, en conservar lo románico; hasta el segundo cuarto del siglo no podemos fechar en Segovia retablo o capilla de obra puramente *romana* o *antigua;* a lo más, aparece tímidamente el gusto renacentista en alguna láurea o medalla entre las flamígeras tracerías. En las construcciones domésticas penetró antes la arcaizante novedad, pues de algunas de ellas, que presentan caracteres del nuevo estilo. nos consta de un modo indudable que fueron construídas antes de 1521, ya que en sus escudos aparecen rayados los blasones en señal de haber sido comuneros sus dueños.

Aunque a implantar los nuevos órdenes vinieran a Segovia *ingenieros* y escultores de Ávila y de Valladolid, de algunos de los cuales tenemos noticia, no por eso desaparece el sabor genuino de lo segoviano, impuesto por la necesidad de aprovechar los materiales del país y de adaptar los nuevos estilos a viejas necesidades; así, pues, las grandes fachadas de sillería, que comienzan a verse en el período anterior y cuya abundancia en éste es prueba de riqueza y magnificencia, están siempre construídas en granito, sin que una sola vez se emplee la caliza; la razón de este hecho, tanto más notable en una ciudad que está situada sobre un inmenso peñón calizo, y en el tiempo en que se levantaban en ella los dorados muros de la Catedral, la encontramos en la disposición de las canteras de esta clase de piedra, estratificada en tal forma, que no puede dar sino bloques muy pequeños, lo cual obligaba a los arquitectos renacentistas, deseosos de grandes sillares, a acudir al granito, que es en Segovia de calidad excelente. La necesidad de lugares apropiados para secaderos de lanas hizo que se conservasen las galerías como gallardo remate de no pocas fachadas.

La decoración es generalmente muy sobria, quizás a consecuencia del empleo del granito (1); como detalle peculiar notaremos que las fachadas están frecuentísimamente flanqueadas de gruesos baquetones que adoptan la forma de columnas superpuestas, sosteniendo a veces lindos candelabros; si la casa está exenta, estos baquetones matan los ángulos, como los que suelen llevar las torres románicas, y es curioso notar el mucho tiempo en que se mantuvo este adorno, que aparece en edificios del siglo XVIII. En los patios, y en los soportales de las casas

(1) Algunas veces los ornamentos de labor más delicada, blasones, bustos, figuras, se esculpen en bloques de caliza que se incrustan en el granito de fachadas y patios.

86

Fot. de Unturbe

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Patio de la casa de Pedro de Segovia en la Plaza del Corpus.

SEGOVIA

modestas, continúan usándose los capiteles blasonados; en cuanto a la distribución de las moradas, es siempre la misma, pero la vida doméstica no se reconcentra tanto en torno del patio y mira más al exterior por balcones y ventanas guarnecidas de elegantes rejas, muchas aún góticas, pero otras adaptadas al nuevo estilo, a veces con singular magnificencia.

Las más de aquellas casas de las cuales sabemos ciertamente haber pertenecido a comuneros, pertenecen al estilo Isabel, que seguía en favor durante el primer cuarto del siglo, pero en algunos de sus patios aparece ya claramente la huella del Renacimiento; puede servir de ejemplo el de una casa de la plaza del Corpus, que fué muy maltratada por el incendio que consternó a la ciudad en los últimos días del año de 1920. Según curiosos documentos que tenemos a la vista, poseía esta casa en el año de 1463, Alfonso de Castro. En el siglo XVI pasó a poder de la familia Segovia, uno de cuyos miembros, Gaspar de Segovia, fué perseguido por comunero; en 1571 pertenecía a Pedro de Segovia Xuárez; en 1592 Melchor de la Vega, su dueño a la sazón, sostuvo un pleito con D. Antonio Xuárez de la Concha, su vecino, sobre sus complicadas medianerías. Desde el estrecho zaguán se pasa al patio por una arcada que es la primera de una serie de tres en la que se apoya la crujía Norte. Son estas arcadas (rara novedad en patios segovianos) de medio punto, adornadas de dos molduras y de rosas de cinco pétalos en los arranques; se apoyan en columnas cuyos toscos capiteles se componen de cuatro grandes hojas ligeramente curvadas en voluta y entre las cuales asoma otra más pequeña; el ábaco está adornado también de una roseta en el centro; en las otras galerías, las vigas se apoyan sobre capiteles cilíndricos adornados de estrías verticales o salomónicas, alguno de los cuales sostiene escudo picado, de comunero. El lindísimo aplantillado de dibujo flamígero que cubre los muros, los hierros góticos que adornan el pozo contribuyen a dar a este pequeño recinto un encanto particular. Más señorial es el de una casa cuya fachada, flanqueada de rebajados torreones, mira a los recios muros del convento de Santo Domingo, en la plaza de la Trinidad; perteneció a aquel bachiller Alonso de Guadalajara que fué famosísimo comunero, quizás el más influyente de los procuradores de las ciudades en la Santa Junta y es un curioso caso de transición entre dos épocas, pues las galerías bajas llevan todavía capiteles ochavados, de estilo

Isabel, en tanto que en las altas no solamente los capiteles son renacientes (del tipo de cilindro con estrías verticales y salomónicas, de tan antigua alcurnia en el Renacimiento español) sino que lleva en los antepechos adorno de hojas del propio estilo (1). Es también curioso caso de transición la bella casa que llaman "del Crimen" (por ciertos fatídicos sucesos en ella ocurridos en el pasado siglo) en el barrio de San Millán, que conserva un esgrafiado de circulos tangentes, como el del Alcázar, una cornisa interrumpida por gárgolas y una lindísima galería de arcos conopiales sobre plateresos capiteles.

Pasada la tormenta de las Comunidades, comenzó para Castilla un período de paz interior, que no había de turbarse ya hasta el acabamiento de la dinastía austriaca; edificáronse durante él en Segovia infinidad de casas en cuya decoración aparecen todos los matices y modalidades del Renacimiento; aumenta ahora la dificultad de clasificar estos edificios y aun de historiarlos, ya que su heráldica no es la sencilla y sabida de las viejas y claras familias de la reconquista, sino la profusa y abigarrada de los pañeros enriquecidos que obtenían ejecutoria, a costa de buenos doblones, en la Chancillería de Valladolid. Entre la confusión de detalles, advertimos en el segundo cuarto del siglo XVI dos tipos de portadas, que se originan, quizás, en los del período anterior; algunas

(1) Entre las casas de este estilo que tienen blasones picados de comunero, debemos señalar una de la calle del Sol que hace esquina a la bajada del salón, y es hoy residencia de PP. Franciscanos. Según documentos que tenemos a la vista pertenecía ya en el siglo XV a la familia Coronel, a la cual debía de estar encomendada la defensa del postigo de la muralla que abría al salón y que se llamaba "Postigo de Coronel". Al estallar las comunidades era su dueño Iñigo Fernández Coronel (el cual, por entonces, parece que se ocupaba en renovar su casa, edificando en ella un patio con *mármoles* (columnas), *basas, capiteles y cañas* (sin duda las fajas labradas de los antepechos). Iñigo Fernández Coronel, cuya hija D.ª María Coronel estaba casada con Juan Bravo, tomó parte muy activa en la Comunidad, a consecuencia de lo cual fueron confiscados sus bienes, pero en la subasta que de ellos se hizo (1523) remataron estas casas D.ª María Coronel e Iñigo López Coronel, sobrino del comunero, que ya había fallecido en este tiempo. Iñigo y D.ª María (casada en segundas nupcias con Fadrique de Solís) se las repartieron amigablemente en 1529. Iñigo vendió su parte al Dr. Pedro de Cartagena, vecino de Burgos, médico del Condestable de Castilla; después de diversas mutaciones de dominio, a fines del XVI la totalidad del que fué suntuosisimo palacio de Iñigo Fernández Coronel estaba en poder de la familia Aguilar, que lo tenía por casa principal en su mayorazgo hasta que, a principio del XVII, compró a los Condes de Humanes su torre de San Martín.

de estas portadas tienen el ingreso formado por un dintel, sostenido generalmente por ménsulas; jambas y dintel están encuadrados por columnas que sostienen un pilarcillo o un modillón en el cual se apoya una cornisa; sobre ella un par de candelabros que flanquean el balcón o ventana abierto frecuentemente sobre la puerta (y que a menudo está adornado de un orden semejante), constituyen el típico adorno de este sistema, del cual conocemos algún ejemplar fechado hacia 1530, pero cuyo uso se prolonga hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo. Otras portadas tienen el ingreso en forma de arco de medio punto, de gran dovelaje, en el cual hay marcadas dos o más molduras concéntricas que mueren en otra moldura horizontal que señala la jamba; suelen también encuadrar estas portadas columnas (siempre de fuste estriado) y cornisa, que sostiene a veces un frontón bajo el cual campa el escudo.

En ambos grupos los capiteles son de silueta de corintio y consisten siempre en un tambor que tiene en su parte alta cuatro salientes (volutas enrolladas hacia arriba, geniecillos, cabezas de niño), en los que se apoyan los ángulos del ábaco, frecuentemente reentrante hacia el centro, adornado siempre de una roseta.

En esa admirable plaza de San Martín, conjunto sorprendente de edificios diversos en carácter y estilo, colocados maravillosamente en distintos planos, podemos contemplar varias fachadas de ambos tipos; al primero pertenece la casa que está al comienzo de la escalinata y hace esquina a la calle Real, casa que perteneció al Doctor Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, famoso escritor segoviano de principios del siglo XVII, a quien se debe una curiosa novela titulada *El Donado hablador: Vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, espejo de criados inquietos y picarescos; algunas casas más arriba hay otra semejante, pero mucho más rica y ostentosa, quizás el más completo y típico ejemplar del plateresco segoviano, pues reune en sí todos los caracteres que encontramos dispersos en otros edificios; suele llamársela "Casa de Correos", y en lo antiguo perteneció a uno de los mayorazgos de los Condes de los Villares (1). Su fachada, que es toda de grandes sillares de granito, está separada de sus colindantes por gruesos baquetones que figuran dos medias columnas superpuestas soportando sendos candelabros;

(1) "Casa del mayorazgo de Alaiza" la llaman antiguos documentos municipales.

sobre la portada, adintelada, hay un balcón adornado igualmente con columnas, cornisa y candelabros y flanqueado de cartelas heráldicas (1); a la altura del tercer piso corre una galería de arcos escarzanos sobre delgadas columnas. Notables ejemplares de este mismo tipo son la casa del Sello, en la calle de San Francisco (2), en la cual, desde 1673, estuvo establecida la Junta encargada de sellar los famosos paños segovianos en virtud de una Real Provisión que menoscabó no poco el prestigio de los antiguos gremios, y la de los Messía de Tovar, Condes de Molina de Herrera, desde 1627 (3) (poderosa familia muy hacendada en Villacastín), en la calle del Sol.

Rayando la mitad del siglo debió de ser edificado el palacio del Marqués del Arco (enfrente de la portada norte de la catedral) por cierto caballero que puso en el empeño mayor magnificencia que la que consentía su menguada hacienda, la cual, al terminarle, quedó tan mal parada que el nuevo y ostentoso edificio hubo de ser embargado por el fisco. Felipe II se lo regaló al magnífico Cardenal D. Diego de Espinosa, su ministro, el cual, por ser nacido en tierra de Segovia, gustaba de residir en la ciudad. En 1572, adquiriéronlo los Márquez de Prado, ilustre familia que, desde fines del siglo XVII, llevó el marquesado del Arco. La fachada de piedra, con portada y balcón encuadrados por medias columnas y huecos protegidos por sobrias rejas, oculta los minuciosos primores del más rico y famoso de los patios segovianos, que a su tiempo será descrito.

(1) La primera, con armas que no conocemos, quizás las de Alaiza; la segunda, cuartelada, con las de Barros y del Río.

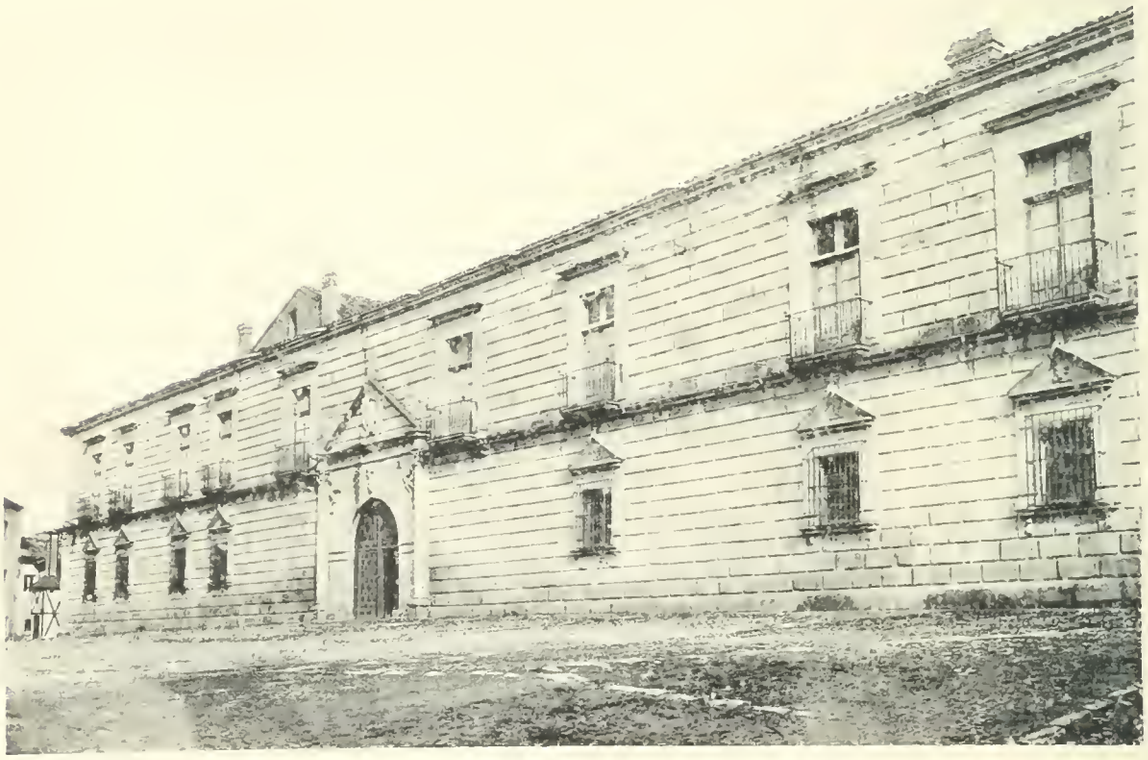
(2) Este edificio, situado casi enfrente de la Academia de Artillería, es, en su exterior, de granito, y la fachada está flanqueada por columnas superpuestas, de las cuales, las superiores, de fustes algo más delgados, sostienen un friso que corre bajo el alero; ambas llevan capiteles de estrías; el ingreso, adornado de columnas que rematan en candelabros de muy rica labra, verdaderamente plateresca, se compone de un dintel que se apoya en ménsulas decoradas con delfines.

(3) Según documentos que tenemos a la vista, en 1529 pertenecía esta casa *al Dotor Diego Fernández Laguna, médico,* y seguramente en ella nació y vivió el famosísimo Dr. Andrés de Laguna, su hijo. En 1574 pertenecía al regidor Francisco Messía de Tovar, uno de los que en 1570 recibieron a la Reina Ana, y de cuyo tiempo es la fachada de granito, que lleva sobre la puerta un balcón entre pilastras estriadas que sostienen un frontón, ya herreriano; a los lados campan los blasones de Messía de Tovar, González y Quirós, con sus tenantes, y de los extremos de la cornisa asoman monstruosas gárgolas.

90

Fot. de B. de Frutos

Casa de Lozoya; Galería del Jardín.



Fot. de Unturbe

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Casa de los Salcedo, hoy Palacio Episcopal.

SEGOVIA

La portada de la casa que hoy es Monte de Piedad, en la plaza de San Facundo, lleva sobre el dintel, entre candelabros, una ancha faja decorada con tallos enroscados en torno de un escudo circundado de una láurea y blasonado con las armas de la ilustre señora D.ª Ana de Miramontes y Zuazola (1), mujer de Gerónimo de Villafañe, la cual la edificaba en la segunda mitad del siglo XVI.

El más hermoso ejemplar del segundo grupo de moradas es la que hoy sirve de palacio episcopal, en la plaza de San Esteban, si bien de este tiempo no conserva sino la fachada, que es en Segovia la más palaciana (casa-palacio llaman a este edificio antiguos documentos), la de más nobles y acertadas proporciones. Comenzóse a edificar esta casa, en las postrimerías del reinado de Carlos V, para cabeza del mayorazgo fundado por D.ª Mariana Arteaga de la Torre, pero no llegó a terminarse en toda la amplitud del magnífico proyecto; la familia Salcedo, en la que recayó el mayorazgo, residía en Valladolid y no llegó a rematar la construcción de su palacio, el cual, abandonado, se arruinaba ya el año de 1755, en que D.ª Josefa de Salcedo y Lasso de la Vega, Figueroa, Córdoba y Ladrón de Guevara, su dueña, le cedió en censo al Obispo D. Manuel de Murillo y Argáiz para que de él hiciera casas episcopales, pues las antiguas estaban harto malparadas; el prelado respetó los muros exteriores, pero construyó al interior patio, cámaras y oficinas al gusto de la época. La fachada es toda de sillería almohadillada, con sólo un piso. señalado por una cornisa; en la planta baja lleva ventanas adornadas de frontones, con bustos en los centros y figurillas en las cúspides; en la alta, balcones de jambas y dintel moldurados y un sencillo guardapolvo. Casi en el centro, va la hermosa portada, con un arco en cuyas dovelas hay marcadas hasta seis concéntricas molduras, relieves en la clave y en las enjutas (los trabajos de Hércules en éstas y un efebo luchando con una serpiente en aquélla) y, por el encuadramiento, columnas, cornisa y frontón, en el centro del cual dos jayanes sostienen una cartela con las armas del Obispo Murillo; en los ángulos lleva los típicos baquetones del plateresco segoviano.

Muy semejante a la portada de las casas episcopales es la del edifi-

(1) Partido con las armas de Villafañe y de Miramontes; el de Villafañe, muy complicado en las ejecutorias, se ha simplificado aquí esculpiendo un castillo (de plata), y en jefe dos calderos (de oro) sobre campo que debe ser de gules. Miramontes es un lobo de sable pasante ante un árbol en sus colores, en campo de plata.

cio donde hoy está la Audiencia, en la plazuela de Valdeláguila; probablemente es obra del mismo maestro; tenía en este sitio sus casas, en el siglo XV, el famoso capellán y cronista de Enrique IV Diego Enríquez del Castillo, y en el XVI labraron sobre ellas las suyas los del Hierro; enriquece sobremanera la portada el gracioso adorno de grutesco que corre esculpido finamente en una faja sobre el dintel y sobre las cornisas indicados, que forman el frontón dentro del cual va la piedra de armas con sus tenantes (1).

Mucho más sencilla es la del palacio de los Condes de Bornos, que en la calle de San Agustín hace esquina con la de San Román; las columnas que la flanquean no llegan al suelo, sino que se apoyan en modillones, a cierta altura, y en las enjutas lleva redondos espejos. Son notables en este edificio los esgrafiados, que al exterior simulan mazonería y al interior cubren los paramentos con ricas tracerías, suntuosas como un antiguo brocado. La casa que se llamaba antiguamente "del mayorazgo de los Galachos", en la plaza de San Martín, lleva sobre el arco de entrada un balcón adornado de columnas, frontón y candelabros, y por remate tiene una sencilla galería adintelada (2).

La disposición de los patios es idéntica a la de los períodos anteriores y continúa en los siguientes y las galerías son siempre adinteladas; pero, aparte de las modificaciones ornamentales, notamos una de índole constructiva, y es la sustitución de la madera en zapatas, vigas, galerías y cornisas, por piedra de granito, en algunos de los más ostentosos palacios; así, el del Marqués del Arco lleva sobre las zapatas y capiteles, ricamente esculpidos, de sus tres pandas de galería alta y baja, arquitrabes incrustados de medallones en piedra franca (con bustos admirables de nerviosa y atormentada expresión (3) y adornados con rombos y ro-

(1) Las armas de los del Hierro (de sinople con una banda de oro, bordura de gules cargada de aspas y flores de lis de oro) no figuran en la portada, pero sí en los capiteles del patio, alternadas con las de otros linajes segovianos.

(2) Esta casa, lindera con la de Lozoya, tiene en el ángulo SO. una ventana con un hueco adintelado en cada uno de sus frentes, en forma que recuerda las ventanas en esquina, frecuentes en Valladolid, Salamanca y otras ciudades del antiguo reino de León.

(3) A decir de Quadrado, que solía posar en este palacio (con cuyo dueño, D. Joaquín de Isla, Marqués del Arco, modelo de caballeros y de cristianos, le unía una antigua amistad), los bustos son de Julio César, Vitelio, Julia, Vespasiano, Justino, Carlomagno, uno de los Alfonsos, Pedro el Cruel, una reina (¿Isabel la Cató-

setas; en la parte de las casas de Lozoya, que fué reconstruída en 1563 por el secretario Francisco de Eraso, hay un patio con dos pandas de decoración muy semejante, aunque algo más sobria; del frente O. arranca la escalera, de señoriles proporciones, que desemboca en la galeria alta por medio de un doble arco escarzano; mirando al jardín tiene esta casa otra linda galería con semejante adorno de bustos y rombos en los arquitrabes; en sus estancias conserva pisos de alambrilla, magníficos zócalos de azulejos de Sevilla y de Talavera y chimeneas de diferentes tipos, muy adornadas de figuras y de blasones: tan en favor estaban a fines del siglo XVI las chimeneas francesas que solía negarse carta de examen en el gremio de albañilería a quien no supiese construirlas (1).

Aún se ven por las calles de Segovia algunas fachadas de silleria de granito construídas hacia 1600, con la sequedad del renacimiento escurialense; tales son la llamada de la Concha en la calle Real, por la que lleva esculpida dentro del frontón que corona el balcón, sobre la puerta (y que no es sino el emblema heráldico de los Marqueses de la Fresneda, sus dueños) (2), y la del antiguo Palacio Real de San Martín en la parte

lica?) y Carlos V, entre los cuales una restauración, no tan discreta como bien intencionada, ha colocado los de Balmes y Pío IX. Sobre el arquitrabe de la galería alta lleva un friso adornado de bustos alternados con rombos, y sobre las zapatas de los ángulos de ambas galerías, cartelas no blasonadas; en el frente no porticado (que es el del S.) hay una decoración de esgrafiado, con dibujo renaciente a base de cabochones.

(1) A Juan de Molina, que pretendía carta de maestría en el oficio de albañil, se le exigió en su examen (1599) que hiciese un cuarto de casa *con sus paredes e cerramentos y una chimenea castellana o francesa de mampostería o albañilería, ladrillado o solado.*

En las cámaras de la planta baja de la casa de Lozoya hay, entre otras más sencillas, una de piedra con campana, apoyada en modillones en figura de atlantes, en la cual hay una cartela heráldica sostenida por matronas, todo de excelente escultura de fines del siglo XVI, y otra chimenea de mampostería, que en el hueco del muro tiene el hogar, y a cada lado una exedra para cobijar un escaño, adornado todo con fajas de yeseria con adorno de grutesco.

(2) En 1463 ocupaban este sitio las casas del judío Salomón Leví y D.ª Luna, su mujer, quienes en este mismo año las vendieron a Francisco Arias Dávila, regidor de Segovia, el cual a poco las dió a la parroquia de San Martín a cambio de la capilla del ábside de la epístola, que fué del contador Diego Arias Dávila, su padre. Después de varias trasmisiones de dominio, a mediados del siglo XVI estaban en

atribuida a los Mercado-Peñalosa; en ambas, el ingreso adintelado está encuadrado por pilastras estriadas de sencillos capiteles pseudo-toscanos.

. . . . . .

Pasada ya la época de opulencia que permitió a los ganaderos segovianos implantar en sus moradas los costosos caprichos renacentistas, en aquellos años del siglo XVII en que los campos se despueblan, las ganaderías disminuyen y enmudecen telares y batanes, hay como un retorno a los antiguos y genuinos procedimientos de construcción, mucho más económicos, y que no habían sido abandonados por las clases populares; las fachadas, de mampostería, se decoran con aplantillados de muy poco relieve y de tracerías mal urdidas, que nos muestran la decadencia de este procedimiento, tan segoviano; de madera suelen ser otra vez zapatas, arquitrabes y cornisas, y del mismo material se construyen las imprescindibles galerías, cuando no son de ladrillo, dispuesto en sencillas arcadas; la piedra se derrocha solamente en las barrocas portadillas y en pomposos escudos de armas, como nunca adornados de cimeras y lambrequines; postrera manifestación del orgullo castellano exacerbado en el desmoronamiento del Imperio de los Austrias. De esta época son la casa de los Maldonado, Marqueses luego de Castellanos, en la calle de San Román; la de los Ramírez de Arellano, en la plaza de Guevara; la la que fué de los López de Losa (1) y luego de los Marqueses de Lozoya, en la calle de los Leones, enfrente del convento de las Descalzas; la de D.ª Ana Messía de Contreras, luego de los Condes de Corres, en el frente Norte de la plaza de San Martin. En la antigua plaza de San Pablo, hoy del Conde de Cheste, está el palacio de la opulenta familia de los Salcedo San Millán, el cual a fines del siglo XVII pasó, por cierto enlace, a la

poder de la familia Xuárez de la Concha; a fines del siglo, D. Cristóbal Xuárez de la Concha (valiente capitán que al frente de la galera *San Francisco* fué el primero que atacó a la armada turca en la batalla de Lepanto) edificó el palacio, que por mucho tiempo permaneció en poder de sus sucesores que, desde 1700, llevaran el título de Marqueses de la Fresneda. Recientemente estaba en él establecida la central de Telégrafos y fué casi por completo destruído en el incendio de 26 de Diciembre de 1920, que comenzó en su planta baja.

(1) En esta casa fundó Santa Teresa de Jesús el primer convento de Carmelitas Descalzas que hubo en la ciudad; colocó el Santísimo Sacramento y dijo misa en ella por primera vez San Juan de la Cruz (1574). Pocos años después trasladóse el convento a la casa frontera, donde hoy permanece, pero todavía se conservan en ésta vestigios de la estancia de la Santa Fundadora.

de los Chaves, Marqueses luego de Quintanar; tiene una curiosa bordura de yelmos heráldicos en torno del arco de entrada y sobre él una gran piedra de armas con las de los Salcedo San Millán, sostenidas por dos velludos salvajes.

Todavía en el reinado de Carlos III, cuando la industria de los paños, al calor de la regia protección tiene como un breve y brillante renacimiento, se construyen algunas pocas moradas de neo-clásica sencillez, frías y pedantes como el espíritu de aquellos caballeros que en 1780 fundaban la Real Sociedad Económica de Amigos del País. La edificada en este tiempo por el rico fabricante D. Frutos de Alvaro Benito (hoy Gobierno civil), en la plaza del Seminario, tiene un patio porticado en sus cuatro frentes con columnas toscanas que sostienen, por medio de zapatas adornadas de círculos, un arquitrabe sobre el cual corren las galerías altas con antepechos y pilastras figurados. En las postrimerías del siglo es frecuente pintar las fachadas al temple con suaves colores, simulando columnatas de los órdenes clásicos, cornisas, guirnaldas y frontones.

En este punto se detiene la historia de las nobles casas segovianas, pues los hombres de la última centuria (en que tan radicalmente cambia el sentido de la vida), no acertaron hacer ninguna tal que mereciera ser historiada. ¡Quiera Dios que nosotros, ya que no sepamos continuar la rota evolución de las genuinas moradas de Segovia, logremos siquiera conservar integro a los venideros el precioso depósito que hemos recibido de nuestros pasados, infanzones y comuneros, canónigos, pelaires, mercaderes, que en ellas dejaron la huella de su paso por la tierra!

El Marqués de LOZOYA

TESORO DE ALISEDA

NOTICIA DEL TESORO EN PARTICULAR Y DE LA JOYERIA FENICIA EN GENERAL

I

La historia del hallazgo de que voy a dar cuenta es como muchas de su género.

La casualidad, a la que tanto debe la Arqueología, hizo que en la tarde del 29 de Febrero de 1920, al cavar con el solo fin de extraer tierra para un tejar, en un terreno comunal de la villa de Aliseda (Cáceres), un muchacho llamado Jenaro Vinagre, sintió que al pico se oponía un obstáculo, y al mirar qué fuere vió era como una vasija, que acaso rompió, y unas cadenas y pulseras de oro. Avisó en seguida a sus tíos Victoriano y Jesús (conocido por Juan) Rodríguez Santano, condueños del tejar, los cuales acudieron al sitio indicado y despertada en ellos la codicia, el Juan despachó al chico violentamente para que se fuese a casa. Pero el chico, curioso a su vez, se quedó por allí y vió cómo sus tíos rebuscaban y llenaban hasta dos cubos de tierra con la que estaban mezcladas numerosas alhajas. Posiblemente ellos mismos por su rudeza e ignorancia las desbarataron y mezclaron con la tierra, rompieron o acabaron de romper la vasija y otros objetos, y malograron, por lo tanto, el primer dato cierto de la situación arqueológica de esas joyas que pudieron adornar el cadáver de una persona en su sepultura o ser guardadas en vasijas y enterradas como tesoro.

Dichos descubridores resolvieron lavar las alhajas para limpiarlas de la tierra adherida y esta operación la llevó a cabo una mujer del tejar en el río Salor, donde seguramente se acabaron de romper algunas alhajas y de perder otras.

Vieron al cabo que lo encontrado era una serie de objetos de oro, con algunas piedras finas, todo lo cual llevaron los dichos Victoriano y

Jesús Rodríguez a Cáceres, para venderlo a los plateros, pensando podían lucrarse libremente del producto, y realizaron la venta en una cantidad que podría representar el valor intrínseco de las alhajas. Pero a todo esto, el 10 de Marzo siguiente presentó denuncia sobre la licitud de tal venta el secretario del Ayuntamiento de Aliseda, a consecuencia de lo cual el Juzgado se incautó de parte de las alhajas, otras rescató la policía para el mismo fin y otras de que se había hecho ocultación fueron entregadas al juez por un religioso franciscano, a quien le habían sido confiadas bajo secreto de confesión (1). Y aún hubieron de rescatarse pocas más en la Aliseda misma, con un brasero de plata y otros objetos.

Depositado todo ello en el Juzgado de Instrucción de Cáceres, siguiéronse en él y en aquella Audiencia las oportunas actuaciones.

Coadyuvó eficacísimamente a estos fines la celosa Comisión de Monumentos de Cáceres, que en 14 de Marzo celebró sesión en la que se ocupó detenidamente del mérito de las alhajas que sus dignos individuos D. Juan Sanguino y D. Miguel Angel Ortí habían examinado (2), y que dió cuenta del hallazgo a la Dirección general de Bellas Artes.

A todo esto, el señor presidente de dicha Comisión de Monumentos, D. Publio Hurtado, por carta del 13 de Marzo, tuvo la atención de invitarme para que fuese a ver las alhajas y diese sobre ellas opinión, pues andaban divididos los pareceres, aunque todos las reputaban anterromanas e importantes; y apremiado luego telegráficamente, por ser deseo de las autoridades que yo las viera y dictaminase, fui a Cáceres, donde en el Juzgado, el 28 de Marzo, me fué dable examinar por primera vez el preciado tesoro, que vi se componía en su mayor parte de objetos preciosos fenicios y cartagineses, de los que dí breve informe acerca de su mérito y apreciación en un tipo aproximado de valor, para los efectos de depositar las alhajas en la Sucursal del Banco de España, lo que se hizo al día siguiente.

Hízose pública la noticia de tan singular hallazgo, del que a mi regreso dí cuenta a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, mostrándolo en fotografías, y fué unánime la voz de que

(1) De todo esto dieron cuenta los periódicos de Cáceres y de Badajoz de 10 11 de Marzo.

(2) El Acta de esta Junta ha sido publicada en los *Boletines* de las Reales Academias de la Historia (tomo LXXVII, pág. 365) y de Bellas Artes (tomo XIV, página 161).

era indispensable conservar e incorporar tal tesoro al artístico-arqueológico de la Nación; y respondiendo a este clamor, a gestiones que en nombre de dicha Academia hizo el Sr. Tormo y al informe que dí también al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que lo era a la sazón D. Natalio Rivas, dictó éste una Real orden con fecha 21 de Mayo, declarando conforme a la expresada Ley de Excavaciones y Antigüedades ser de propiedad de la Nación el tesoro de Aliseda, por haber sido hallado casualmente en el subsuelo, y designando peritos tasadores de los objetos que le integran al autor de estas líneas y a D. Antonio Vives, a los que ha de unirse un tercero propuesto por los descubridores, para poder indemnizar a éstos, si hubiere lugar, en la forma preceptuada; y que para tales efectos el tesoro fuese traído y depositado en el Museo Arqueológico Nacional.

Seguidas en Cáceres en el Juzgado y Audiencia las actuaciones correspondientes, harto laboriosas, y sobreseída por fin la causa con fallo favorable a la resolución ministerial, al saber yo que se ofrecía alguna dificultad para transportar el tesoro a Madrid, tomé sin vacilar a mi cuidado y riesgo el verificarlo personalmente, sin otra condición que conmigo lo custodiara una pareja de la Benemérita; y dispuesto todo rápidamente el día 25 de Septiembre se me hizo formal entrega por el señor Juez de Instrucción, en la Sucursal del Banco de Cáceres, de las 354 piezas y fragmentos numerosos que constituían el tesoro, y en la mañana del siguiente día lo depositaba yo oficialmente en el Museo Arqueológico Nacional, donde quedaron provisionalmente instaladas.

II

La villa actual de Aliseda se halla situada a la falda septentrional de la sierra de San Pedro, que señala la divisoria entre el Tajo y el Guadiana, al OSO. de Cáceres, a cuyo partido judicial pertenece, y del que dista unos 30 kilómetros; 55 de la frontera portuguesa. Es una modesta población agrícola, de unos 450 edificios y unos 1.500 habitantes. Su importancia en lo antiguo pudo estar en las minas de hierro allí existentes y además en su proximidad al puerto de dicha sierra, al que se considera punto estratégico y por donde va el cordel o camino de los ganados. Hoy le da importancia el tener estación en el ferrocarril a Portugal.

Apenas tiene historia tal población. Se ha pensado fuera la *Isalaecus* de Ptolomeo (1); pero el supuesto no se ha visto confirmado, que sepamos, por hallazgos de inscripciones u otras antigüedades romanas. Suena ahora por vez primera en la Arqueología el nombre de Aliseda, y lo motiva el hallazgo más inesperado que pudo imaginarse en un punto tan tierra adentro de la Lusitania, puesto que se trata de alhajas fenicias y cartaginesas.

D. Publio Hurtado, tan diligente investigador de la historia de su provincia, añadió a la hipótesis del origen romano de Aliseda las noticias que vamos a transcribir del Acta de la citada junta de la Comisión de Monumentos (2): "Nada vuelve a saberse de este pueblo hasta la reconquista del territorio del poder de los árabes por el rey D. Alfonso IX de León en los años 1229-30, en que quedó incluído en el sexmo de la villa de Cáceres, hasta que el Concejo de esta villa, en 2 de Septiembre de 1426, librara a la aldea y sus vecinos de toda clase de pechos, derechos y tributos, para que se repoblase, merced que confirmaron sucesivamente los reyes D. Juan II, en 14 de Febrero de 1429, y D. Enrique IV, en 28 de Julio de 1446, habiendo hecho lo propio los demás monarcas hasta el 20 de Mayo de 1760, en que tuvo lugar la última confirmación.

„Situada la aldea a 55 kilómetros de la frontera portuguesa, fué siempre blanco de las acometidas enemigas, siendo las que más estragos causaron en ella las guerras sostenidas por D. Juan I de Portugal en 1386 y 1397. En la segunda fué incendiada, saqueada y destruída por las huestes del Condestable Nuño Alvarez Pereira, hasta tal punto que sólo quedaron en pie en el pueblo cinco casas. No menos penosos fueron sus trances en la guerra de la independencia portuguesa, en tiempos de D. Felipe IV, y las llamadas de sucesión al Solio de España, a principios del siglo XVIII, de las que salió triunfante D. Felipe V, registrándose, por último en su término, la acción que en 1823 sostuvieron las tropas liberales de Cáceres con las realistas del famoso cura Merino, que fué batido por aquellas."

Respecto del tesoro aún añadió el Sr. Hurtado una noticia con

(1) Así lo indica Cortés y López en su *Diccionario geográfico histórico de la España antigua*, tomo III, pág. 95.

(2) Dicha acta, que fué leída y aprobada en la junta celebrada que tuve la honra de presidir el dicho día 28 de Marzo, contiene importantes noticias acerca del hallazgo.

visos de leyenda, pero que no por ello deja de ser interesante, pues prueba que alguna vez aciertan los que sueñan con ocultos tesoros. "Hace cuatro o seis años, dijo, un jornalero portugués llamado Manoel da Silva, muy dado a fantasear con hallazgos de tesoros (que en su tarea escarbadora había descubierto algo muy curioso cerca de la Fuente de las Doncellas, junto a Cáceres), juraba y más juraba que cerca de la Aliseda existía un gran tesoro, fundándose en que su mujer (de la familia de *las Cuervas*, de esta capital) había soñado una, dos y tres veces con aquél; y llevado de la esperanza de encontrarlo, fué a la Aliseda varias veces y ayudado de otro obrero removió la tierra en todos lados, hasta en el mismo donde un muchacho, sacando tierra en el ejido del pueblo para entretener un horno tejero, halló el descubierto hace pocos días. El portugués murió mendigando el pasado año y nosotros hemos visto realizados sus sueños dorados "

Cabe sospechar si tales sueños se fundaban en la noticia más o menos precisa del hallazgo de alguna alhaja suelta. Pero ni de ello ni de los presentimientos del portugués se cuidaban por lo visto los aliseños, hasta que casualmente salió a la luz el tesoro, lo cual fué bastante para que entonces, ávidos, removiesen la tierra, con algún fruto según diremos.

En cuanto a las circunstancias del hallazgo, los datos que hemos logrado reunir son escasos y poco claros. El celoso vocal de la Comisión y Director del Museo de Cáceres, D. Juan Sanguino (1), dió cuenta en la Junta de una carta a él dirigida por el médico de Aliseda D. Manuel Calzada, en la que manifiesta que el descubrimiento tuvo lugar "en la parte superior de un pequeño cerro o altozano, que antiguamente debió de tener monte bajo, jaras, tomillos, etc., a un metro de profundidad, a unos cincuenta de las últimas casas del pueblo, contiguo al camino llamado cordel y a los caminos que dan acceso al pueblo y al puerto de la sierra, junto y a lo largo de un trozo de pared subterránea, como de cimiento formado de piedras sueltas al azar, sin argamasa o cemento de unión. Los objetos de oro no estaban juntos en vasijas, sino desparramados y mezclados con la tierra, en uno o dos metros cuadrados de extensión".

(1) A poco de escritas estas líneas recibimos la triste noticia del fallecimiento de D. Juan Sanguino Michel, ocurrido en Cáceres el día 22 de Febrero último. Con ello hemos perdido un activo y entusiasta investigador.

Estas dimensiones son las apropiadas para una sepultura, y si en tal sitio no estaban en vasijas los objetos, sino sueltos, de este dato adquiere alguna fuerza la presunción de que pudo ser lo descubierto un sepulcro, el cual, según otra referencia, acaso era un arca de sillarejos como las descubiertas en Cádiz en 1887. Por otra parte, parece confirmar que fuera un sepulcro la naturaleza misma de las alhajas, pues excepto un platillo de oro, especie de pátera, la mayor parte de ellas componen el rico aderezo de una dama: un aro al parecer de cabeza, una diadema, collares, cinturón, un par de arracadas, un par de pulseras, sortijas y anillos signatorios, unas cadenillas y numerosas piececillas de aplicación a algún vestido. No sabemos, sin embargo, que se hayan descubierto huesos. Había además en tal sitio un vaso de vidrio, que como se verá es pieza arqueológica del mayor interés y que bárbaramente quebraron los descubridores, no existiendo de él más que dos fragmentos; el cual vaso según referencia del Sr. Ortí Belmonte consignada en dicha acta, contenía algunas alhajas que, a mi juicio, no pudieron ser más que las ocho sortijas que completan el número de las piezas de oro, pues se trata de un vaso pequeño.

Según referencia que debo a D. Jacinto Acedo Pedregal, farmacéutico de Aliseda, del otro lado del murete, donde estaban las piezas de oro, pareció el brasero de plata cartaginés y otro vaso análogo del mismo metal, que está en fragmentos. El brasero es semejante a uno descubierto en una sepultura de la vega de Carmona (Sevilla) por el señor Bonsor.

Y aún añadiré que debo asimismo a la bondad del nombrado señor Pedregal el envío al Museo Arqueológico Nacional de cuatro asas de grandes vasos de barro, que son por lo visto de lo poco que ha quedado de ellos, y que proceden del sitio y ocasión de referencia. Dos de las asas, cortas y gruesas, corresponden sin duda a una tinaja del tipo *dolium* y las otras delgadas a un ánfora. Las cuatro son de manufactura ordinaria y aún tosca, por donde se comprende que tales vasijas no eran apropiadas a contener alhajas que se guardasen como tesoro.

A pesar de lo confuso e incompleto de los datos, lo que más verosímilmente parece deducirse es que se trata de una sepultura de construcción sencilla y cubierta con un montículo de tierra.

El hallazgo en cuestión hay que señalarle como el más inesperado y extraordinario en tierras de la Lusitania. De lo que yo conozco, el único

hallazgo de un objeto que pueda considerarse fenicio en nuestra Extremadura, es una figura varonil de bronce, procedente de Medina de las Torres, en la provincia de Badajoz, cerca de la de Huelva, adonde llegaron la colonización o por lo menos el comercio fenicio que tan intenso fué en Andalucía. En cuanto a los cartagineses, cuya venida a la Península se entiende que debió comenzar en el siglo VI, antes de J. C., en el V ya se hallaban establecidos en el sur, y hasta 237 no empieza las conquistas Amilcar Barca, las que, seguidas por las de Asdrúbal y Aníbal, les dieron el dominio en el S. y el E., pero dejando intactas la Celtiberia y la Lusitania (1). Queda, pues, fuera de toda justificación histórica la presencia de objetos fenicios y cartagineses en un punto de la región occidental de Extremadura, si bien es perfectamente admisible que la acción comercial de fenicios y cartagineses llegase a puntos del interior, como lo demuestran hallazgos ocurridos en Numancia, en Cabeza del Griego, etc.; de manera que la justificación buscada es arqueológica, y la existencia de minas pudo y debió ser allí, como en muchos puntos, la causa de la penetración de dichos colonizadores e invasores.

III

Para estudiar las alhajas que componen el tesoro de Aliseda, forzoso es relacionarlas con las demás encontradas en España y en el extranjero. Éstas y no aquéllas son las más conocidas por el mundo sabio, por ser de las que exclusivamente se mencionan en los libros clásicos de Arqueología publicados fuera de España, los cuales se ocupan de la orfebrería y joyería fenicias con relación a las piezas descubiertas en Oriente y el mayor número de ellas en la isla de Chipre. También en la de Cerdeña se hallaron algunas, procedentes, a lo que se piensa, de Cartago. Estos hallazgos, algunos, aunque raros en Italia, y los que podemos añadir de la isla de Ibiza y de nuestra Península, permiten apreciar la expansión del comercio desarrollado en el Mediterráneo por el pueblo fenicio y la pujanza de su industria en ese ramo. Desde muy temprano se distinguieron en ella los artífices de Sidón y luego los de Tiro, y sus productos exquisitos merecieron grande estimación fuera de la Fenicia. De ello dan testimonio los poemas homéricos cuando hablan de cráteras como aquella de plata y de belleza sin igual que Aquiles ofreció como premio de la

(1) Schulten, *Hispania*, págs. 114 a 116.

carrera en los funerales de Patroclo y que era obra de artífices sidonitas. De la época de estos poemas, que es el siglo IX antes de J. C., data también el palacio asirio de Nimrud, donde fué hallada una copa fenicia. Muchas de éstas se hallaron en Chipre, sobre todo en el famoso tesoro de Curium, descubierto por el general Cesnola. Son páteras de plata, semiesféricas y de poco fondo, historiadas con motivos simbólicos tomados del Egipto y aun de la Asiria, grabadas en el interior. Piensa M. Perrot (1) que la producción de estas páteras debió desarrollarse del año 1000 al 400 y que su florecimiento corresponda a los siglos VII y VI.

La joyería era conocida asimismo, principalmente por los brazaletes, pendientes, collares y sortijas o anillos signatorios de oro y piedras finas descubiertos en Chipre. Los pendientes suelen ser simplemente en forma de navecilla, alguna adornada con el busto de Isis-Hathor, repujado. Los ejemplares más lujosos llevan placas repujadas, con figuras, rosetas y colgantes de cadenillas, o bien los embellecen pajarillos y bellotillas ornamentadas. Los brazaletes, que son aros gruesos, cilíndricos y no cerrados, rematan en dos cabezas de león afrontadas y se advierte que son idénticos a los que lucen los monarcas asirios en algunos relieves.

En España el primer hallazgo de joyas fenicias fué, a lo que sabemos, el ocurrido por el año de 1870 en Almuñécar (Granada), de unos zarcillos de plata y un collar de cuentas de vidrio, hueso, ámbar y cornelina, más un anillo signatorio, en una sepultura.

En 1873 un mariscador encontró en los fosos de un lienzo de muralla que se desplomó en la Puerta de Tierra, en Cádiz, un anillo signatorio, del cual lo que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional es la piedra grabada con símbolos egipcios e inscripción fenicia, montada en oro (2).

En 1874, labrando unas tierras en Vélez-Málaga, fué hallado otro collar de cuentas de vidrio y lapislázuli y otras piedras, más un cilindro grabado en hematites, al estilo de los asirios.

En 1875, en Málaga se descubió un sepulcro y de entre los huesos que contenía se sacaron tres discos de oro repujados formando rosetón con un granate en el centro y con agujerillos para ser aplicados por adorno a algún traje.

(1) *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, tomo III, pág. 807.

(2) Lo publicó D. Antonio Delgado en su *Nuevo método de clasificación de las monedas autónomas de España*, tomo I, pág. CXXXI.

A estos hallazgos sueltos, en los que por entonces apenas si puso atención la crítica, que sólo de las monedas se ocupaba cuando de fenicios y cartagineses en España hacía mención, vino a sumarse y a marcar un jalón en nuestra Arqueología el descubrimiento ocurrido en Agosto de 1887 en Cádiz, al hacer en el sitio llamado Punta de la Vaca los necesarios desmontes para emplazar la Exposición marítima, de tres sepulturas fenicias, en una de las cuales estaba el magnífico sarcófago antropoide de mármol y en las que, además de los huesos de dos hombres y de una mujer, se sacaron varios objetos, y en la sepultura de la mujer interesantes alhajas, consistentes en un collar de cuentas de ágata y de oro, de lo que es también un dije central con una roseta esmaltada y un anillo signatorio de oro, también con un escarabeo grabado en ágata (1). Hallazgo tan importante era indicio de otros en Cádiz.

Todavía en 1898 y 1892 se descubrieron otras sepulturas en el sitio próximo a las anteriores, junto a la muralla, y de ellas se sacaron también alhajas, que en su mayor parte se conservan en el Museo Arqueológico de Cádiz, y son otro collar de cuentas de oro y ágata, con un colgante de oro en forma de roseta; parte de otro collar con colgante de oro que representa el sol y la luna; dos anillos de oro y cuatro piezas de collar, que son estuchitos de amuletos, en forma tubular, uno figurando un obelisco y los otros tres adornados con las cabezas simbólicas egipcias del gavilán y la leona, coronadas con el disco solar, y el carnero con las *uraeus*, todos finamente cincelados en oro. También se hallaron algunos zarcillos y una abeja y otras piezas, todas de oro, que, como algunas de las encontradas en 1887, pasaron a poder de particulares.

En 1912 emprendió D. Pelayo Quintero excavaciones, que como delegado del Gobierno continúa practicando, en los hipogeos de la necrópoli gaditana (2), de los cuales ha recogido no pocos anillos signatorios con escarabeos de cornelina y otras piedras, sortijas, zarcillos, colgantes de collar y espirales, como las halladas en Chipre, que se su-

(1) De estas joyas, como de las anteriores, dió cuenta D. Manuel Rodríguez de Berlanga en su libro *El nuevo bronce de Itálica*, Apéndice primero, págs. 282 a 325.

(2) D. Pelayo Quintero ha dado cuenta de sus descubrimientos y los ha publicado en dos artículos insertos en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XXII, 1914, y en las *Memorias* publicadas por la Junta Superior de Excavaciones en 1916, 1917 y 1918.

pone fueran para adornar mechones o trenzas de la cabellera. Algunos de esos objetos son de labor afiligranada y todos de oro, si bien los anillos signatorios suelen no tener de este metal más que el revestimiento y el alma de cobre. De estas joyas posee dieciocho el Museo Arqueológico Nacional. Parte de dichas alhajas se conservan en el Museo Arqueológico de Cádiz, y el provincial de Bellas Artes guarda otras.

Como se ve, la famosa *Agadir*, fundada por los fenicios, centro de su colonización en el mediodía de España, no ha desmentido con estos hallazgos su opulencia anterromana. Con ellos, Cádiz había dado hasta ahora la mayor suma de joyas fenicias en nuestro suelo.

Natural era que ese foco de cultura oriental irradiase tanto por la costa, de lo que ya queda apuntado algún testimonio malacitano y hacia el interior. No es, pues, de extrañar que en el valle del Betis en el Acebuchal de Carmona, D. Jorge Bonsor encontrara poco antes de 1899 en sepulturas, anillos de cobre revestidos de oro, cuentas de este metal, una placa de cinturón de cobre labrada, con botoncillos de oro y una fíbula de plata y en la necrópolis de la Cruz del Negro, en una urna cineraria, alhajas de oro y de plata de idénticos caracteres que las citadas, consistentes en colgantes ovoideos de collar y un glande achatado como los que lleva el busto de Elche, anillos con escarabeos y otras piezas; todo lo cual, unido a los objetos de hueso grabados y la cerámica que recogió de otras sepulturas, forman un importante conjunto de cosas fenicias.

D. Antonio Vives, en su libro escrito a propósito de sus exploraciones de sepulturas púnicas de Ibiza (1), da cuenta de las alhajas que en ella descubrió y de otras de distinta procedencia. Entre éstas señala una arracada con festón repujado de palmetas y flores de loto, por él adquirida en Sevilla y al parecer descubierta en Arcos y otras piezas.

En cuanto a las alhajas de Ibiza, enumera, de oro, un disco repujado con el sol y la luna entre el disco alado y las *uraeus* egipcias, un estuche de talismán rematado por el león con el disco solar, cuentas de collar, aretes en forma de morcilla, y otras piezas análogas; de plata, algunas sortijas, y de ágatas y otras piedras, numerosos escarabeos con bellos entalles orientales y griegos.

Aún podemos añadir que en la colección de antigüedades, proce-

(1) Vives, *Estudio de Arqueología cartaginesa: La Necrópolis de Ibiza*. Madrid, 1917.

dentes en parte de sepulturas anterromanas descubiertas en el Cerro de la Horca, en término de Peal del Becerro (Jaén), colección adquirida por el Estado a D. Tomás Román Pulido y existente en el Museo Arqueológico Nacional, figuran un dije de collar en forma de glandes achatado, con ornamentación y cinco zarcillos, que no forman juego, todo ello de oro.

Como puede apreciarse por este ligero recuento, no era despreciable el número ni la calidad de alhajas fenicias y púnicas halladas en España con anterioridad al hallazgo de Aliseda, el cual, como el lector podrá juzgar por sí mismo, supera en importancia a todo lo señalado.

Indicado queda que, en su mayor parte, esa joyería no debió ser producida en nuestro suelo, sino en los talleres de la Fenicia y de Cartago, siendo, por consiguiente, preciados artículos de importación durante un período de tiempo que, dado el carácter de tales objetos, deberemos señalar, a lo menos, como período de apogeo, del siglo VI al IV antes de J. C. Las mejores joyas fenicias de las indicadas deberán datar de los siglos VI y V.

IV

Tratándose de productos de una industria exquisita es aún más necesario que en otro caso tener en cuenta su técnica, ante todo.

Sabido es que los procedimientos de la Orfebrería fueron conocidos por el Egipto y el Asia, antes que por los griegos. Plinio menciona algunos de los secretos del trabajo de los metales y ciertas recetas usadas por los orfebreros, entre ellas la de la soldadura llamada *chrysocolle*. Los descubrimientos y las investigaciones han dado a conocer, por una parte, las obras, tanto vasos y piezas análogas como las de joyería, y por otra parte, los instrumentos: cinceles, pinzas, limas, virola, martillo, bruñidor, soplete, lámparas y otros utensilios usados por los antiguos.

Circunscribiéndonos al trabajo de fenicios y cartagineses vemos que las labores practicadas por sus orfebreros fueron, como en Egipto, el repujado, el fundido, el cincelado, la filigrana y el granulado.

El repujado fué desde muy antiguo practicado por los egipcios. Pero es de tener en cuenta que además del repujado obtenido según la práctica corriente, conocieron los antiguos, y practicaron muy especialmente los fenicios, una variante de ese procedimiento que es el estampado de delgadas láminas de oro sobre un molde de piedra en que estaba gra-

bado en hueco el motivo que se obtenía en relieve en el metal; procedimiento fácil y que tenía la ventaja de poderse repetir cuantas veces se quisiera. Del estampado podemos señalar muchos y muy antiguos ejemplares, como las máscaras funerarias de Micenas, pues esta clase de trabajo por su carácter industrial se diferencia pronto del verdadero repujado; asimismo se han descubierto de dichos moldes, en Oriente; y en Numancia encontramos no hace mucho algún ejemplar. En las alhajas de Aliseda hay numerosas piezas iguales debidas al estampado.

En cuanto a la fundición, es procedimiento practicado de antiguo y con frecuencia para objetos finos, por el sistema llamado a ceras perdidas. Complemento las más veces necesario del fundido es el cincelado, para acabar, acentuar y detallar la obra, lo cual, como el repujado propiamente dicho, que también suele exigir ese retoque, son labores de escultor, y por tanto las de mayor valor artístico en la orfebrería y platería.

Hay, en cambio, otras labores privativas de los orfebreros y plateros antiguos, también de valor artístico, para los efectos ornamentales puramente, que merecen muy particular atención. Nos referimos primeramente a la filigrana, procedimiento que consiste en formar adornos uniendo y combinando simétricamente hilos de metal, bien sobre una placa o bien al aire, formando en este caso labor calada. El origen de este procedimiento se ve claramente en joyas egipcias, algunas tan antiguas como los pectorales de los Faraones tébanos, que además de ser a modo de relieves de labor calada, ofrecen una serie de alvéolos formados por filetes de oro pegados de canto al fondo, rellenos de pastas vítreas de colores o piedras finas.

La filigrana como procedimiento sencillo que es, por la facilidad con que se obtienen hilos de oro y plata, fué muy usado en la antigüedad y en España estuvo en boga como lo demuestran la diadema de Jávea y varias otras joyas. A dicha diadema hay que añadir ahora la de Aliseda, también afiligranada.

El otro procedimiento usado por los orfebreros fenicios en joyas de carácter decorativo es el granulado, que las avalora muchísimo, pues es de todos los procedimientos el más delicado y difícil; y por ser maestros en él adquirieron fama, y hoy constituye el asombro de los propios joyeros. No lo inventaron los fenicios, pues lo vemos empleado en alhajas egipcias de la dinastía XII y más tarde estuvo en boga en Etruria, según demuestran numerosos y bellos ejemplares; pero los fenicios, que de-

bieron enseñarlo a los etruscos, y se apropiaron estos como los otros procedimientos del Egipto, lo llevaron a la perfección. Consiste el granulado en el empleo, como elemento ornamental de granitos o bolitas de oro microscópicas aplicadas para rellenar fondos o para perfilar motivos o piezas. Para uno u otro fin lo emplearon con profusión y por admirables modos los orfebreros fenicios a quienes son debidas las alhajas de Aliseda.

Para que se comprenda la dificultad técnica del granulado permítasenos recordar un hecho que ha formado época en la Arqueología. Ello fué que al ensayar los plateros de Roma, Sres. Castellani, la imitación en joyas modernas de las etruscas, la soldadura de los granitos les ofreció dificultades insuperables, a pesar de intentarlo con los agentes posibles y los fundentes más poderosos, en vista de lo cual se dirigieron a obreros que conservaban procedimientos tradicionales en aldeas de los Apeninos y, por último, confiaron a manos femeninas los trabajos más delicados para los granos que forman cordón o perfil (1); y piensan que los antiguos se valieron al efecto de algún procedimiento químico.

M. Saglio (2) publicó unas curiosas observaciones del escultor y grabador, al propio tiempo que arqueólogo, M. Soldí, acerca de dichos delicados procedimientos, el cual dice del granulado que se obtenían los granitos microscópicos por la fusión al proyectar al soplete la llama sobre finas partículas de oro que luego se depositaban sobre el objeto que se quería decorar por medio de un pincelito de plumas y merced a una goma previamente dada para fijarlos.

Por último, emplearon también los fenicios el grabado, para trazar dibujos a punzón. Así están decoradas las copas de plata del tesoro de Curium, en Chipre y de otros puntos. Igualmente grabaron chatones de sortija, como los escarabeos de piedras duras que en ellas y en anillos signatorios se ven. De ellos hay muestras en el tesoro de Aliseda, que, como se ha dicho, manifiesta todo los procedimientos de la orfebrería fenicia y en todos gran perfección.

Si del punto de vista de la técnica pasamos al del arte, sabido es que los fenicios, dado su espíritu utilitario y su condición mercantil no fueron creadores, sino que se aprovecharon de las creaciones de los grandes pueblos civilizados para formar con tales elementos un estilo

(1) Castellani, *Della orificeria italiana*, 1872.

(2) Saglio, *Dictionnaire des antiquités grécques etro maines*, artículo *Caelatura*.

suficiente para sus limitadas necesidades estéticas y para introducir el buen gusto en los pueblos atrasados en que colonizaron y con quienes mantuvieron relaciones mercantiles. Primero el Egipto, luego la Asiria, y últimamente la Grecia fueron las naciones de cuyas artes tomaron modelos los fenicios, cuya originalidad relativa está en la mezcla y fusión acertada de tan distintos elementos. No solamente se formaron con ellos un arte, sino que para sus fines comerciales imitaron y hasta falsificaron ciertos productos artísticos industriales de dichas naciones, además de exportar de ellas productos originales. Así se explica la presencia en varios países Mediterráneos, Grecia, Italia, las islas, incluso la de Ibiza y España, de escarabeos, amuletos y huevos de avestruz del Egipto, cilindros asirios, etc.

El desarrollo por tales medios del arte y de la industria de la Fenicia se efectúa al compás de su historia. La influencia del Egipto, que fué la inicial y juntamente la de la Grecia primitiva, corresponden a los primeros períodos de esa historia, hasta el año 1100 antes de J. C. en que la invasión doria ocasiona la ruina de las monarquías antehelénicas, de las cuales la de Creta por la poderosa marina que desarrolló en el Mediterráneo había cohibido la expansión fenicia. Desde tal fecha y suceso quédales libre el mar a los mercaderes fenicios, que desarrollan su actividad y preponderancia en él desde entonces hasta que el macedonio, con la fundación de Alejandría en 332 antes de J. C. asegura por modo decisivo la expansión griega. Ese período de ocho siglos es el de apogeo del pueblo fenicio, en el que su actividad favorece la fusión de los elementos artísticos del Egipto y de Asiria, que resalta en aquella época ya señalada correspondiente a los siglos VII y VI, marcándose desde entonces la influencia helénica que se manifiesta especialmente en Chipre y en Cartago. Sidón, Tiro y Cartago fueron las ciudades que sucesivamente ejercieron predominio, fenicias, o sea cananeas, las dos primeras, púnica la segunda. Aquellas representan a los cananeos orientales; esta otra a los occidentales, y no porque éstos extiendan su acción mercantil cesa la de aquéllos. Muy atinada es a este respecto la observación del Sr. Vives (1) de que la "división de orden cronológico no puede ser absoluta desde el punto de vista geográfico, puesto que, si bien España corresponde a la región púnica, no dejan de perdurar en ella

(1) *Estudio de Arqueología cartaginesa: La necrópolis de Ibiza*, pág. VIII.

colonias fenicias propiamente dichas como Gadir, que a pesar de estar enclavada en dominio cartaginés, pertenece, según esa clasificación, a la zona fenicia". En efecto, al siglo V antes de J. C. pertenecen el sarcófago antropoide y no pocas de las joyas de Cádiz; al VI las alhajas de Aliseda tan exquisitas por su arte y tan perfectas por su técnica, pues aún más en esto que en el gusto se distinguieron los fenicios, de cuya época de apogeo dan testimonio tales productos de su rica joyería.

Descripción de los objetos que componen el tesoro de Aliseda

Objetos de oro

De los veinte objetos que vamos a describir, puede decirse con bastante certidumbre que nueve corresponden al lujoso aderezo de una dama, y aun puede añadirse el grupo de ocho piezas entre anillos signatorios y sortijas, más dos piezas accesorias; de manera que de tan singular conjunto de elementos indumentarios, sólo hay que separar de los objetos de oro uno, un plato o pátera. Haremos, pues, la descripción por el orden indicado:

1. ARO formado por un tubo redondo, que va en disminución hacia los extremos, los cuales, encorvados, se enlazan, cerrando el círculo, y terminan en sendas bellotas, las cuales están aplastadas.

Diámetro, 0,233; grueso mayor, 0,010.—Peso, gramos 202,50.

Lo ligero del aro para su tamaño indica no ser macizo y estar relleno de alguna resina. Además, su tamaño, excesivo para haberlo llevado al cuello, nos lleva a pensar que acaso se utilizó para sujetar el velo sobre el peinado, tocado o mitra ancha, como algunas que se ven en figuras chipriotas e ibéricas del Cerro de los Santos.

2. DIADEMA de tipo ibérico, afiligranada, compuesta de muchas piezas unidas y articuladas, formando sobre sendas placas una faja compuesta de doble hilera de rosetas y festones, con una caída de bolitas pendientes de cadenillas y terminada por los extremos en dos placas triangulares para adaptarlas a los temporales. En una de las rosetas conserva una turquesa, y en otras y en toda la diadema, huecos o alvéolos con restos de la pasta que sujetó a ellos las numerosas piedras finas que enriquecieron esta preciosa alhaja.

Longitud, 0,20; ancho, 0,05. Peso, gramos 60.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Diadema, de tipo ibérico arracadas y collares de oro fenicios y cartagineses.
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

Esta diadema está reconstituída, a lo menos en parte, por el platero a quien fué vendida, y no está completa, como ya lo indica su tamaño, pues es corta para la longitud que tienen otras.

Se conservan sueltos un grupo de cuatro rosetas, que, por estar de non, no pudo ser montado, y algunas bolitas y trozos de cadenillas que tampoco pudieron ser colocadas por haber perdido los engarces. Además debió tener un festón superior a modo de crestería, que también falta, según se deduce de la mayor anchura de las placas de los extremos respecto de la faja de en medio.

La forma general de esta diadema es la misma de la conocida de Jávea; pero difiere no sólo en tamaño y riqueza, pues la de Jávea, que es mayor, no lleva pedrería, sino en la factura y en el estilo, pues la de Jávea es de labor calada y sus motivos ornamentales revelan la influencia del clasicismo griego, por lo cual, y dada su analogía en este respecto con algunas diademas de las que adornan a ciertas arcaicas figuras del Cerro de los Santos, he considerado (1) que dicha joya debe datar del siglo v antes de J. C. La diadema de Aliseda, por su factura y su estilo oriental, habrá de considerarse más antigua. Su aspecto de conjunto es fastuoso y rico.

No sabemos que en Oriente, en Chipre y demás puntos que nos dan a conocer la joyería fenicia se hayan descubierto diademas. Hay que acudir a figurillas de barro de Cartago para ver damas que las llevan como parte de su lujoso aderezo. Pero donde la comparación da resultado positivo es en las figuras de barro de las sepulturas de Ibiza, justamente en las figuras que revelan ser producto de la industria local. Nos referimos a figuras de mujer con diademas adornadas también con rosetas en una o dos hileras (2), semejantes, por consiguiente, a la diadema de Aliseda.

(1) Mélida, "El tesoro ibérico de Jávea".—*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XIII, 1905, pág. 366.

(2) Vives, *La necrópolis de Ibiza*.—En la lámina LV reproduce una Démeter de estilo severo griego, que en vez de llevar la sencilla diadema *polos* característica, la lleva adornada con rosetas, lo cual entendemos que puede muy bien ser una adición de tantas como hacían los coroplastas, dado que esa y otras figuras de estilo griego están hechas, como oportunamente dice el Sr. Vives, de moldes sacados de figuras positivamente griegas y luego retocadas con el palillo, como era costumbre En las láminas LXXXII, LXXXV y LXXXVII se reproducen varias figuras de estilo cartaginés, con dichas diademas.

El país ibérico es el que goza hasta ahora el privilegio de las diademas de oro, de las cuales posee tres el Museo Arqueológico Nacional, la de Jávea, la de Vega de Rivadeo (Oviedo) y la de Aliseda, y otra, procedente de Asturias, que posee el Louvre. Las figuras de mujer, muchísimas de bronce, dan idea cabal de esas y otras joyas de que se engalanaban con verdadera profusión las mujeres iberas, conforme a una moda que podemos seguir desde el siglo VI antes de J. C., y que no parece tener antecedente y posiblemente origen más que en Cartago; pero que en nuestro suelo tomó carta de naturaleza. También debieron tomarla en nuestro suelo joyeros fenicios y cartagineses que surtieran a los iberos o de quienes éstos aprendieran la difícil técnica oriental; y pensamos que ambas cosas pudieron suceder, sin que pueda en modo alguno ser inadmisible que artífices iberos, adiestrados por los orientales, llegasen a producir tales joyas. Lo cierto es que las diademas de Iberia no tienen semejantes entre las orientales y, dada la diferencia, sobre todo de estilo, entre ellas y los demás productos de la joyería oriental, tenemos derecho a creerlas productos ibéricos.

La diadema de Aliseda se diferencia por su labor, como por su estilo recargado, en armonía con el gusto ibero, de las demás alhajas del tesoro, por lo cual creemos que de todas ellas es la única de factura indígena, inferior por cierto a la de las demás, que es de lo más exquisito y perfecto, pero bella, sin embargo.

A esta diadema le faltan las caídas que otras tienen.

3. Par de arracadas fenicias.—Cada una está formada por un aro, en figura de luna, del que irradia una serie de flores de loto alternadas de palmetas de carácter asirio, y a sus lados figurillas de bulto redondo del buitre sagrado egipcio, todo ello de labor calada, delicadísima y con perfiles de granulado; con gancho y cadenilla para suspensión sobre la oreja a fin de aliviar el peso. Cada flor es de seis pétalos con alvéolos poco profundos, que no puede asegurarse si llevaron esmalte. A la arracada que mejor se conserva sólo le falta una flor y la cabeza de una de las aves; a la otra, peor tratada, le faltan muchas piezas y está abollada.

Diámetro, 0,07.—Peso de la primera, gramos 36,30; de la segunda, 27,50; fragmentos, 5,70. Peso total, 69,50.

Estas arracadas, por su técnica insuperable y por su belleza artística,

3. Arracada de oro, fenicia.
(Ampliación a 7 m/m. más que el original)

8

7

Detalle de las piezas
y cadenillas de oro.
(A su tamaño)

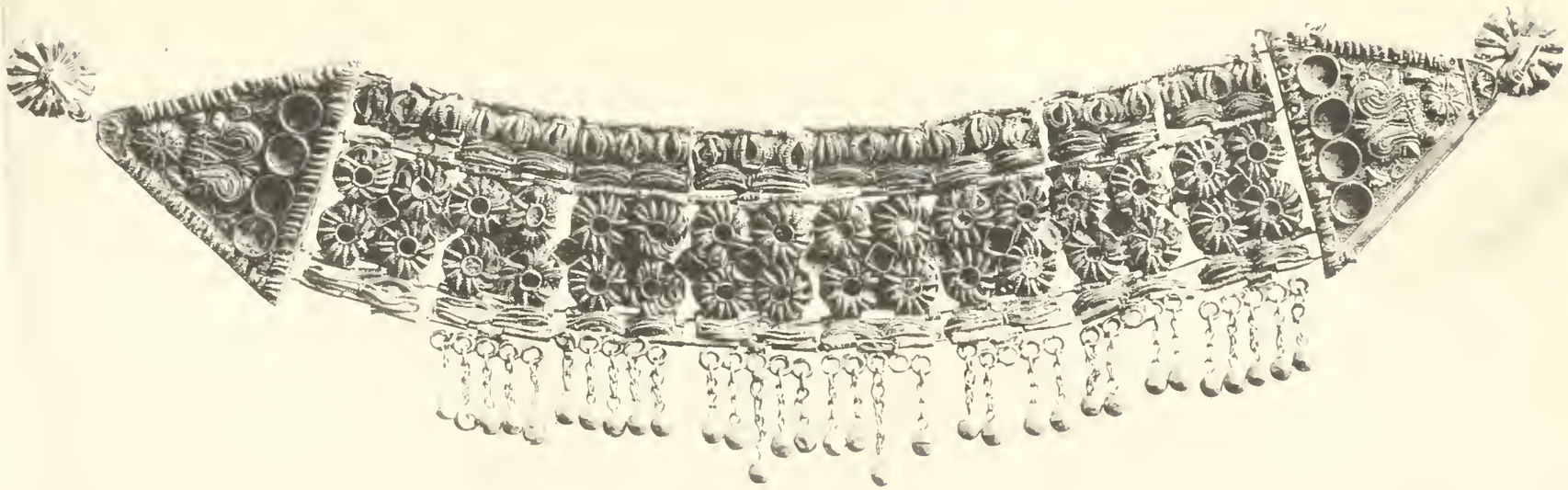
20. Patera de oro, fenicia.
Diametro 0,185.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

1. Aro de oro, fenicio.
(Diametro 0,233)

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

112



2. Diadema de oro de tipo ibérico.
Longitud 0,20.

4. Pulseras de oro fenicias.
Diametro 0,06
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

son las piezas más singulares y estimables, no sólo del Tesoro, sino nos atrevemos a decir que de la joyería fenicia conocida, siendo acertado pensar que debieron salir de uno de los mejores talleres de Tiro. La labor es de lo más delicado y perfecto; el gusto, de lo más exquisito. El dibujo y la repartición y combinación de los motivos ornamentales está sabia y hábilmente hecha por un joyero, que era a la par un artista. No conocemos entre las piezas descubiertas en Oriente arracadas de este tipo. Tan sólo entre la joyería etrusca hay algo parecido (1).

En España, de un solo ejemplar semejante, procedente de Andalucía, y ya citado, dió cuenta el Sr. Vives (2): es una arracada más pequeña que las de Aliseda (mide de diámetro 0,044), también adornada con lotos y palmetas, pero que no es de labor calada ni tan exquisita.

4. Par de brazaletes fenicios.—El aro de labor calada está formado por doble serie de ondas enlazadas entre dos filetes; y los cabos, macizos y semicirculares, llevan palmetas de estilo asirio, resaltadas en fondo granulado. Uno está ligeramente deformado.

Diámetro, 0,06.—Peso, gramos 56,30 y 56,25.

También estos brazaletes por la pureza de su dibujo y lo perfecto de su factura, son ejemplares excelentes de la joyería fenicia y, probablemente, del mismo buen origen que las arracadas. Son, por otra parte, los brazaletes de un tipo que no tiene semejante entre los conocidos de la industria fenicia, y en España no se ha encontrado ninguno hasta éstos.

5. Piezas de collar fenicias.—Son 53 y se han agrupado formando los tres hilos que pudieron componer el collar de la supuesta dama, según la moda de que dan testimonio muchas figuras. Desgraciadamente faltan piezas, desde luego muchos de los canutillos y cuentas que separaban los dijes o colgantes. Describiremos por grupos unos y otros elementos.

Todas las piezas de suspensión llevan al efecto adherido a la parte superior un canutillo cilíndrico. Son las siguientes:

—Diez piezas en forma de glandes achatados, con un contorno funicular o rizado. Son del mismo tipo que los que ostenta en su collar la Dama de Elche.

(1) Véase en la obra de J. Martha *L'Art Etrusque* la lám. I.

(2) *La necrópolis de Ibiza*, núm. 114 y lám. VIII, 3.

Figuran estas piezas en el hilo superior del collar.

—Nueve piezas de igual forma que las anteriores y lisas. Una de estas piezas es mayor que todas las demás.

Aparecen estas piezas en el hilo segundo del collar.

Mide la pieza grande 0,052 y pesa 12,90 gramos.

El tamaño de las dieciocho piezas es de 0,020 a 0,012 y el peso total de las mismas es de gramos 38.

—Quince piezas componen el hilo inferior del collar. Siete de ellas están huecas, por ser estuches de talismanes o amuletos.

Su variedad es como sigue:

Estuche tubular cilíndrico. Longitud, 0,021.—Peso, 3,70.

Par de estuches tubulares, cilíndricos, semiesféricos por su terminación. Longitud, 0,050.—Peso, 13,15, los dos juntos.

Par de estuches tubulares facetados. Longitud, 0,023.—Peso, 5,30, los dos juntos.

Par de estuches tubulares facetados, cuyas tapas se adornan con le cabeza del gavilán simbólico egipcio, coronado con el disco solar, de bulto redondo. Longitud, 0,42.—Peso, 16, los dos juntos.

Par de piezas representativas del sol y la luna en menguante. Mide cada uno 0,027.—Pesan ambos 6.

Par de piezas que figuran cabezas de serpiente, con rayas de labor granulada. Mide cada pieza 0,020.—Peso de ambas 7,20.

Cuatro esferillas de primorosa labor granulada, formando motivos ornamentales curvilíneos. Diámetro, 0,017.—Peso, 9,30, las cuatro juntas.

Diecinueve canutillos fusiformes y tres cuentas esféricas achatadas, accesorios del collar. Longitud de los primeros, 0,010 a 0,018; de las segundas, diámetro, 0,005 a 0,007. —Peso, 9,30.

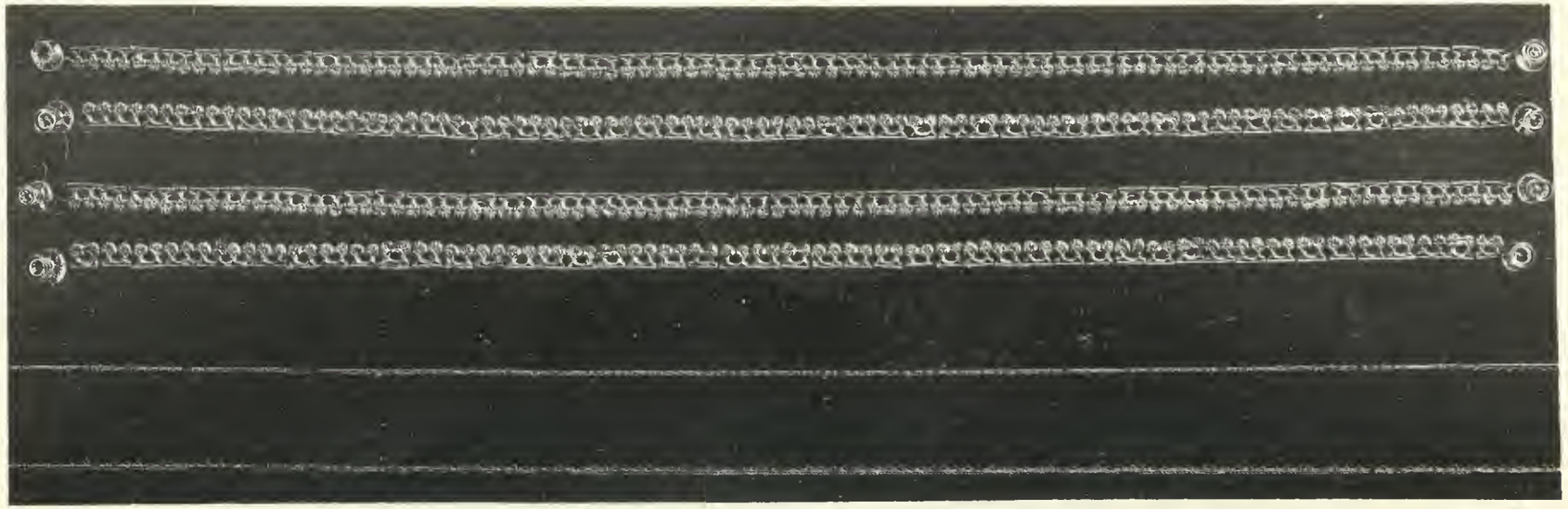
Los mencionados dijes de collar son idénticos a los que en Oriente y en España se habían encontrado. Iguales estuches tubulares en Asia y en nuestro suelo, iguales figuras de los animales sagrados de los egipcios que las procedentes de Cádiz y de Ibiza; igual imagen sideral del sol y la luna, conforme a la simbología cartaginesa que se ha encontrado en Cartago mismo y en Cádiz. Los que apenas se ven más que en estas series de Aliseda son los glandes achatados. La finura del trabajo en unas y otras piezas es estimable y en las bolitas granuladas extremada.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

5. Collares con dijes y estuches de amuletos de oro. (Detalle)
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

1942

6. Cinturón de oro, fenicio.
Long. 0'683.



8

7

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Piezas de aplicación y cadenillas de oro, fenicias.
Long. 0,670 y 0,675.

6. Cinturón fenicio.—Le componen sesenta y dos piezas, las cuales vinieron sueltas, en revuelta confusión y algunas rotas, más numerosos clavillos de sujeción de aquéllas. No sin concienzudo examen y prolijo trabajo realizados en el Museo por mí, eficazmente auxiliado por D. Francisco Alvarez Ossorio, Jefe de la Sección de Prehistoria y Edad Antigua, y con la cooperación técnica de D. Tomás Bezares (1), pudimos llegar al convencimiento de que esas piezas dispersas y maltratadas pertenecieron a un lujosísimo cinturón que hoy se ve reconstituído, habiéndose sujetado aquéllas con los propios clavillos a una tira de cuero, como sin duda estuvieron. Este cinturón, todo de oro, no tiene par en lo que se conoce descubierto dentro y fuera de España. Las piezas que lo forman son las siguientes:

Placa a modo de cinta, que se extiende como faja media o central en toda la longitud del cinturón. Sólo le adornan dos festones continuos de a dos líneas grabadas, que dividen en tres dicha faja. Cuando esta placa estaba suelta eran visibles en sus bordes las huellas uniformes de los clavillos que mordiendo en ellos la sujetaron, como hoy, al cuero, al propio tiempo que las sesenta piezas que arriba y abajo completan la gran faja.

Longitud, que es la del cinturón, 0,683; ancho, 0,025. —Peso, gramos 75,20.

Treinta y cinco placas cuadradas, de 0,023 por 0,021, en las que sobre fondo granulado resalta de relieve estampado una composición que representa la lucha de un hombre con un león, asunto tomado de la simbología oriental, y que se repite en todas las placas. Estas llevan junto a sus bordes superior e inferior agujerillos para los clavitos que las festonean y sujetan, montando sobre la dicha faja central. Las figuras están muy estilizadas.

Peso de las 35 placas, gramos 57.

Veinticuatro placas, rectangulares, de 0,021 por 0,014, en las que también sobre fondo granulado se ve estampada una esfinge alada, en pie, y sobre una base adornada con tres flores de loto. También tienen estas placas, como las anteriores, los taladros para los clavillos.

Peso de las veinticuatro placas, gramos 24,50.

Placas del broche, compuesta cada una de tres, unidas con una pasta.

(1) Este hábil mecánico es quien ha reconstituído el cinturón y ha unido sus piezas partidas o sueltas y lo mismo en otras de las joyas.

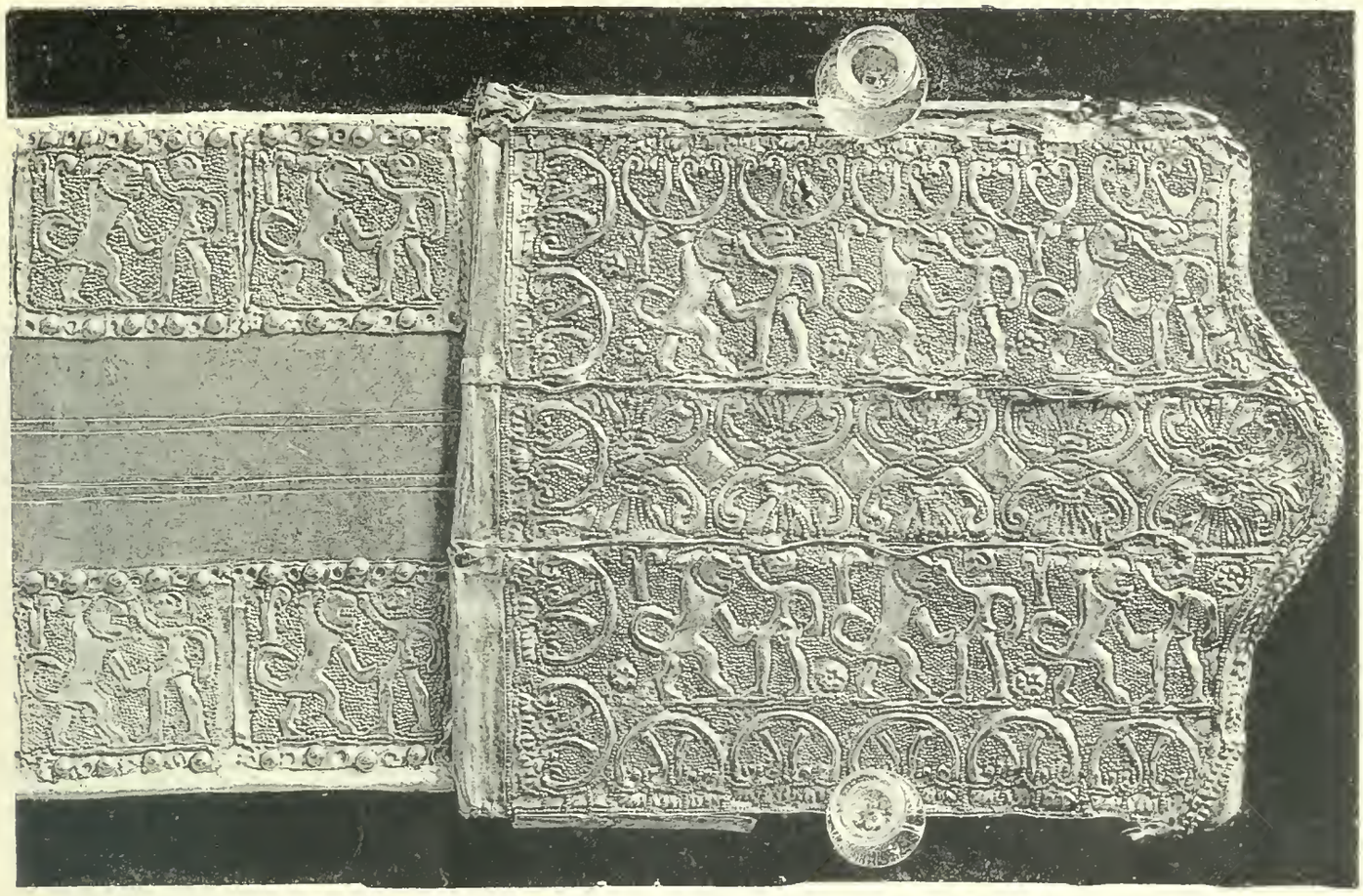
Afectan forma rectangular por tres lados y el extremo perfilado en curva, con un saliente en la placa derecha y una escotadura en la izquierda, para la unión de ambas. Su decoración estampada se compone de una bordura de palmetas en los tres lados rectos; una faja horizontal de palmetas contrapuestas y dos fajas en que se repite en serie continua la lucha de hombre y león igual que en las descritas pequeñas, pero con unas rosetas separando cada grupo. El carácter de los ornatos, como el de las figuras, es asirio. Todo el fondo es granulado. Una cadenilla doble bordea el perfil curvo.

Mide cada placa de ancho, 0,071; de largo, la mayor, 0,087, y la menor, 0,051. Pesan juntas, gramos 44,50.

La distribución de las varias piezas descritas es la siguiente: la larga tira que señala la longitud total del cinturón, de 0,683, forma su línea central y sobre ella vienen a los extremos las dos placas del broche, determinando una anchura de 0,071. Las dos series de placas pequeñas, cuadradas las más numerosas y rectangulares las menos, unas y otras de igual altura, correspondientes todas a dos fajas figurativas, que arriba y abajo de la central componen la total, no admitían otro orden que su agrupación de a seis de cada motivo en cada faja, y así alternando los grupos de motivos resultan cinco grupos de a seis motivos, esto es, seis placas de lucha de hombre y león y seis de esfinge.

Pedía sin duda la aplicación de esta joya a cinturón que para facilitar el juego del mismo se emplearan tantas piezas pequeñas; y como el cinturón ceñido forma una elipse, favorecía dicho juego que las placas estrechas fuesen las correspondientes a las curvas menores de los costados. Las placas del broche exceden un poco en altura o ancho al de la gran faja compuesta del modo dicho: regular es que los bordes de ésta se completaran con algún bordado o festón sujeto al cuero con los mismos clavillos que bordean las placas.

El trabajo de joyería en este cinturón en el que el estampado y el granulado llevaron la mayor parte, es tan prolijo como delicado. Su arte, sin llegar a la pureza y al exquisito gusto de las arracadas, es bien característico, con la estilización, la combinación de elementos asirios y egipcios y la repetición de motivos tan cara al gusto oriental, produciendo un conjunto fastuoso y deslumbrador. Tal producto de la joyería fenicia debió salir de alguno de los talleres de Siria.



6. Detalles del broche.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

6. Detalles de la faja del cinturón de oro.

(Ampliación a 7 m/m. más que el original)

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

7. Dos cadenillas fenicias.—Su fina labor es idéntica a la de las que bordean las placas del broche del cinturón y cada una de ellas lleva por un lado un festón formado por un hilillo ondulante, para poderlas coser al borde de una tela. Una de las cadenillas conserva un remate de placa en la que se ve estampado un motivo ornamental egipcio y en cuyo revés hay un ganchillo, sin duda para prender la tela que las cadenillas adornaron.

Longitudes, 0,0675 y 0,0670.—Peso, gramos 11 y 12, respectivamente.

Pensamos en un principio que estas cadenillas pudieran ser los bordes del cinturón; pero vimos que las ondas dichas no coincidían con los clavillos.

8. Ciento noventa y cuatro piezas de aplicación fenicias.—Se compone cada una de una placa estampada, cuyo adorno son dos palmetas sobre un listel formado por un canutillo, y otra chapa lisa por el revés, habiendo entre ambas un taladro horizontal, que con el de los canutillos sirvió para adornar en serie continua una tela.

Cada pieza mide 0,010 por 0,008.—En serie componen una línea de 1,98.—Peso del conjunto, gramos 48,40.

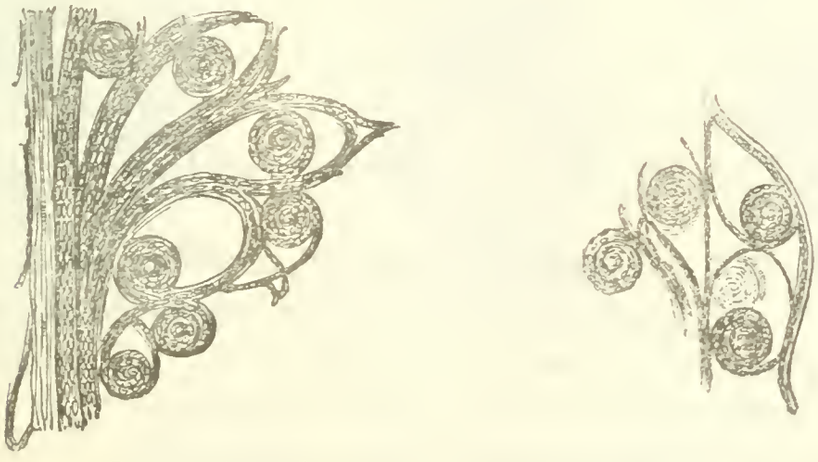
Para la exposición se han distribuído estas piezas en cuatro series y dejando sueltos cuatro ejemplares fragmentarios.

La prenda de vestir que festonearon estas palmetas orientales y esas cadenillas pudo ser el velo con que se cubriese la dama.

9. Arete o colgante.—Lo forma un delgado alambre, con los extremos enlazados y del cual penden dos esferillas.

Longitud, 0,025.—Peso, gramos 1,50.

10. Dos fragmentos de adorno, de filigrana.—Nada más deli-



Reproducciones cinco veces mayores que los originales

cado que la labor microscópica y sutil de estos pedacitos en los que el hilillo de oro forma espirales o roleos, con floroncillos.

Longitudes, 0,010 y 0,007. Son tan leves que su peso es casi inapreciable.

Nunca lamentaremos bastante la pérdida del objeto a que pertenecieron estos dos fragmentos de exquisito arte y que exceden en delicadeza a todo lo descrito.

11. Piececillas sueltas.—Son cuatro esferillas y siete pasadores a modo de cerrojillos.

12. Sello con escarabeo, fenicio.—El escarabeo está finísimamente tallado en una gruesa amatista, cuyo diámetro mayor es de 0,022, y lleva grabado un asunto místico en el que figuran dos deidades barbudas, una con mitra y otra con cuernos, con cetros en las manos, sentadas ante un altar, a cuyos lados hay dos animales fantásticos campeando encima el disco solar alado. Por defecto de la piedra, un extremo está suplido con un pedacillo de oro. De este mismo metal es la montura, que tiene dos partes: el disco que rodea la piedra sujetándola con cuatro abrazaderas ornamentales, y el aro grueso ondulado sobre cuyos extremos gira el sello y que lleva al comedio un canutillo de suspensión.

El diámetro mayor del aro es de 0,043.—Peso, gramos 32,20.

13. Sello con escarabeo, fenicio.—El escarabeo es pequeño, de ágata roja y su grabado representa un dios sentado, con dos cabezas mitradas y adornadas con la *uraeus*, y con cuatro alas, ostentando en la mano la cruz con asa, símbolo de la vida divina. Tres flores de loto llenan el campo. La piedra, engastada en un cerco de oro, gira sobre los extremos de un arco de chapa.

Dimensiones, 0,020 por 0,025.—Peso, gramos 11,30.

14. Sello con escarabeo fenicio.—El escarabeo, tallado en jaspe oscuro, lleva grabado un personaje barbudo, con amplia ropa, en pie y con cetro. Engastada la piedra en un cerco de oro, que se adorna con un festón cordonado, gira sobre un semiaro de chapa.

Dimensiones, 0,018 por 0,021.—Peso, gramos 9,50.

12. Sello con escarabeo de amatista. 17. Sortija con escarabeos esmaltados. 18. Sortija con escarabeos esmaltados. 19. Sortija con escaraboides de turquesas.

12. Grabado del escarabeo. 17, Sortija (perfil) 18. Sortija (perfil) 19. Sortija (perfil)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

16. Sortija con chatón grabado. 15. Sortija con chatón grabado. 13. Sello con escarabeo grabado en ágata. 14. Sello con escarabeo grabado en jaspe.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

118

15. Sortija con chatón para sello grabado en oro.—El anillo está todo cubierto de ornamentación cuyo motivo continuo consiste en espirales enlazadas. El chatón oval lleva grabado un hombre a caballo. El dibujo tiene más espíritu que belleza. Este anillo difiere de todas las demás joyas, por su carácter griego primitivo o egeense, por lo que también parece más antiguo que aquéllas.

Tamaño natural

Motivo ornamental del aro ampliado a cinco veces su tamaño

Diámetro, 0,024; del chatón, 0,012.—Peso, gramos 6,60.

16. Sortija con chatón para sello grabado en oro.—El aro es cilíndrico, en disminución hacia los extremos, y el chatón, oblongo como la cartela real egipcia, lleva grabado un asunto propio del Nilo, pues en él aparece una barca en la que va un cinocéfalo sentado y un remero, viéndose debajo unos peces y una cigüeña ibis en la orilla. Todo ello está bien dibujado y finamente grabado.

Perfil al tamaño del original

Diámetro del aro, 0,021; del chatón, 0,020.—Peso, gramos 10,50.

17. Sortija con escarabeos esmaltados.—El aro remata por sus extremos en lindas palmetas egipcias, como los dos escarabeos, que están rellenos de pasta vítrea azul. A uno de ellos falta la laminilla de oro que le cubría por el reverso.

Mide 0,025.—Pesa, gramos 8,50.

18. Sortija con escarabeos esmaltados.—El aro termina por sus extremos en motivos de volutas, que sujetan los dos escarabeos que le adornan, de los cuales falta uno y el existente es de labor calada y está relleno de pasta vítrea violácea.

Mide 0,022.—Pesa, gramos 8.

19. Sortija con cuatro escaraboides.—El aro remata en volutas, entre las cuales se agrupan los cuatro escaraboides de labor calada que

representan rostros humanos, cuyos perfiles forma el oro y el relleno turquesas, estando estropeados dos de ellos.

Mide 0,021.—Pesa, gramos 7,50.

20. Plato.—A no ser de oro y completamente liso, sin un adorno, sería del todo igual a las famosas copas fenicias de plata grabadas. Lo que tiene de común con ellas es la forma cóncava. Está abollado.

Diametro, 0,185.—Altura, 0,035.—Peso, gramos 161.

Objetos de plata

21. Brasero cartaginés.—Es circular, ligeramente cóncavo, con reborde plano, al cual por el reverso se adapta el arranque de un asa formado por gruesa chapa curva cuyos extremos figuran antebrazos con sus manos de seis dedos, toscamente grabados y de la que sobresalen dos anillas para enlace del asa. La chapa está sujeta con tres clavos cuyas cabezas visibles por el anverso afectan forma de rosetas. Está abollado y tiene en parte desprendido el reborde.

Diámetro, 0,45.—Pesa 1 kg. 425 gramos.

El asa que es un vástago cilíndrico curvado, con una semibellota al extremo único que conserva, además de estar incompleta y suelta está partida en tres pedazos. Pesa, gramos 71.

Este brasero es igual al de cobre descubierto en una sepultura de la Vega de Carmona, en la Cañada de Ruiz Sánchez, por D. Jorge Bonsor, en 1895 (1), y en el cual las asas, pues según el dibujo del descubridor tenía dos, a diferencia del de Aliseda que sólo tuvo una, arranca igualmente de una chapa acabada en dos manos, pero de cinco dedos; y por el anverso tenía su reborde sembrado de rosetas, de lo que tampoco conserva huellas el de Aliseda. Desgraciadamente el brasero de la Cañada de Ruiz Sánchez se recogió en fragmentos y su posición era sobre el pecho del cadáver quemado en la fosa. Con este brasero de cobre había una jarra también de metal.

El Sr. Vives poseyó otra asa de brasero de bronce, con manos.

Observa oportunamente el Sr. Bonsor que esas manos de dedos juntos, el pulgar plegado al índice, que es como está también en las de Aliseda, son iguales a las que se ven en las estelas cartaginesas, y aun

(1) G. Bonsor, *Les colonies agricoles pre-romaines de la vallée du Bétis.* París, 1899, pág. 57.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

21 Brasero de plata Cartaginés. Detalle del arranque del asa.

Diámetro 0,45

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

añadiremos, que esa mano de tipo africano es la que se ve asimismo en monumentos árabes como la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada.

22. Fragmentos de otro brasero.—Son numerosos: dieciséis de ellos corresponden al borde; los demás de chapa, pasan de ciento.

Peso, gramos 984.

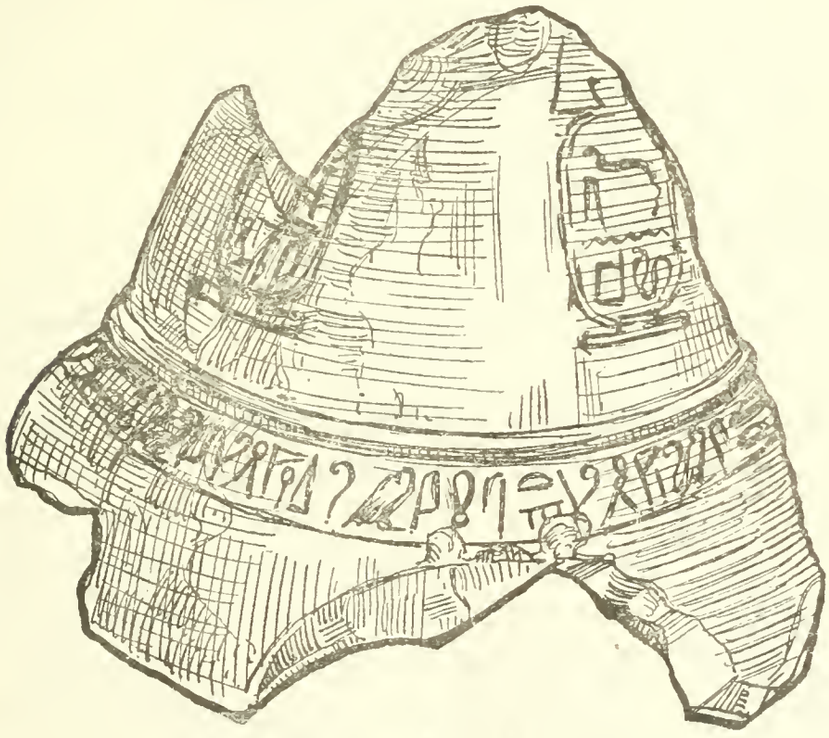
El peso de las piezas de oro es de 1 kg. 104,85, y el de las de plata 2 kg. 480.

Objetos varios

23. Espejo discoidal de bronce.—Se halla en estado fragmentario y muy oxidado, estando desprendidos varios pedazos.

Mide 0,16.

24. Fragmento de un vaso de vidrio con inscripciones jeroglíficas.—Bárbaramente roto por los descubridores el vaso, que era sin duda pieza arqueológica de primera línea, tan sólo se conserva este



Fragmento de vaso de vidrio, a su tamaño

fragmento, en dos pedazos pegados, que probablemente no llega a componer ni la quinta parte de una especie de ánfora, de la que acusa el arranque ovoideo de su cuerpo y el tronco-cónico del cuello. En éste se

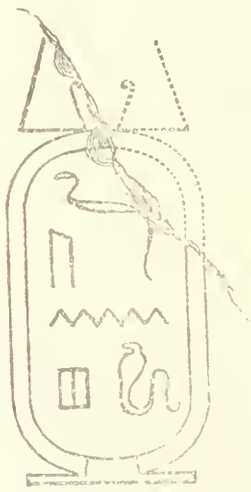
ven grabadas dos cartelas, de las que sólo una conserva completa la inscripción jeroglífica, y otra de éstas, incompleta, se desarrolla formando zona en el cuerpo del vaso, junto al arranque del cuello. El vidrio es verde opaco y de pared excesivamente gruesa para tan pequeño vaso.

Mide el fragmento 0,093. Diámetro del arranque del cuello, 0,045.— Espesor 0,01.

Lo que avalora este fragmento son las inscripciones jeroglíficas, siendo por ello más de lamentar no se halle completo el vaso, tanto más cuanto que no se había encontrado hasta ahora en España pieza semejante.

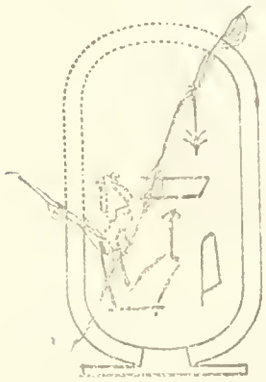
Los signos jeroglíficos están bien grabados.

La primera cartela o sello se ve coronada por las dos plumas de avestruz (se aprecia su arranque en el fragmento), emblema de la doble verdad pregonada como principio religioso en Egipto. La inscripción que contiene completa muestra en primer término una expresión o palabra que pienso debe ser de aquellas de sentido místico a que se refiere M. Pierret (1), de muy difícil interpretación, y aquí más, porque el segundo signo acaso está mal hecho, pues, de estar cerrado por abajo, la figura rectangular sería la sílaba *am*. Los dos últimos signos son más inteligibles, y así su posible lectura podrá ser ésta:



..... *pe neb.*
..... el señor.

En la segunda cartela, la inscripción aparece incompleta por rotura, y por tanto faltan signos. Supliendo dos, los correspondientes a las letras *t* y *n*, más la vocal, que con frecuencia hay que suplir en esta escritura, la lectura puede ser la siguiente:



Su(ten) ma.
Real ofrenda.

Añádese como determinante de la oración una figura mística sentada, de la que sólo se han conservado las piernas.

La inscripción que forma zona en el cuerpo del vaso, estando trazada de izquierda a derecha, y de la que sólo se ve una mitad esca-

(1) *Vocabulaire hiéroglypique*, pág. 728.

samente, resulta, a mi ver, confusa, y pienso que quien la trazó omitió elementos necesarios. Observo desde luego que, al contrario de lo que sucede en los textos jeroglíficos, en los que abundan los signos silábicos, aquí, de los veintinueve signos que hay, veinte son alfabéticos, y solamente nueve silábicos, sin que se aprecie algún determinante, sin valor fonético, tan frecuentes y necesarios en esta escritura. Además, se repiten palabras:

La inscripción es ésta:

Atendidas dichas particularidades y ciertas imperfecciones de trazado, por lo que algunos signos están desfigurados e incompletos, la lectura no da sentido. Se adivina que lo que imperfectamente se escribió fué un texto religioso, en el que por dos veces se habla de *consagración al dios, consagración agradable al dios.*

De todo ello y de la manufactura del vaso deduzco que éste no es de mano egipcia, sino fenicia, y que es uno de tantos casos en que un artífice escribió en una lengua y con una escritura que no eran las suyas. Ejemplo de ello era ya conocido, pues una de las páteras fenicias de plata de Chipre lleva leyendas jeroglíficas que, sometidas a examen de M. de Maspero, resultó que no dicen nada (1).

25. Piedra de afilar.—Es de color negruzco, oblonga y facetada, con un taladro a cada extremo.

Longitud, 0,208.

Estos veinticinco objetos son los que consiguió rescatar el Juzgado de Cáceres y se hallan en el Museo.

Lo enviado al mismo por D. Jacinto Acedo Pedregal, farmacéutico de Aliseda, a excitación mía, para poder examinar cuanto se hubiere encontrado en aquella tierra removida, consiste tan sólo en cuatro asas de vasos ordinarios de barro, de las cuales, como ya se indicó, dos debieron ser de una tinaja del tipo *dolium*, y las otras dos de ánfora.

Tal es el tesoro de Aliseda. Por todo lo dicho, sin otro fin que presentarlo al público y a los doctos, se habrá comprendido cuán inespe-

(1) Perrot y Chiper, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, tomo III, pág. 805.

rado, cuán extraño y cuán estimable se ofrece este peregrino conjunto de antigüedades a la observación y al estudio, que ha de colocarlas en el lugar preeminente que les corresponden, no sólo en la Arqueología de España, sino en la clásica oriental.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCION

Los días 3 de Abril y 10 del mismo mes se celebraron, respectivamente, la visita al Palacio de los Marqueses de Bermejillo del Rey y la excursión al Monasterio de Lupiana. Los Marqueses de Bermejillo, ayudados por su encantadora hija Carolina, hicieron los honores a los visitantes, acompañándoles y explicándoles todo cuanto en dicha artística mansión se guarda y obsequiándoles con un exquisito *lunch*, saliendo todos encantados de las atenciones de los dueños.

La visita a Lupiana la realizaron en la fecha marcada 35 socios, entre ellos varias señoras; se visitaron la iglesia parroquial y su preciosa puerta y en ella unas ropas antiguas, el artístico rollo y el histórico Monasterio, cuna de la Orden de San Jerónimo en España, su iglesia en ruinas y el precioso claustro plateresco, siendo acompañados y amablemente atendidos por el sacerdote D. Pedro Cortés; el párroco de Centenera, D. Régulo Martínez Sánchez y el médico del pueblo, D. Juan Manuel Novel.

Por la tarde se detuvieron los excursionistas en Guadalajara, visitando el Palacio del Infantado, su soberbio claustro, sus admirables artesonados y techos y su Salón de Cazadores.

Tanto de la visita como de la excursión darán cuenta en el próximo número del BOLETÍN dos de nuestros consocios.

El jueves 7 de Abril, no pudo ser en martes por ocupaciones del conferenciante, explicó el Sr. D. Vicente Lampérez su conferencia sobre "La Arquitectura Española en el siglo XVI", con proyecciones de los monumentos comprendidos en ese período histórico y que dejó entusiasmados a cuantos tuvimos la suerte de oirla.

VISITANDO LO NO VISITABLE

III

LA CLAUSURA DE LAS BERNARDAS DEL SACRAMENTO

A la visita solamente me acompaña el fotógrafo Mariano Moreno, con el más joven de sus hijos, que le lleva los bártulos.

El Convento, en general, está al Este del templo, e inmediato el claustro grande, que es de ladrillo, pero monumental, relativamente, por ser de tres órdenes de arcadas, uno al piso de la calle del Sacramento (por el que caminamos), otro más bajo (por el desnivel de la manzana) y otro más alto: al parecer los tres sin bóvedas.

La puerta "reglar" está entre dos salas (ambas con lienzos grandes), al Este de la nave del templo, y dando entrada al ángulo NE. del dicho claustro, por el N. Las cuatro pandas tienen muchos cuadros grandes, y la mayor parte de ellos de una serie de santos ermitaños en paisajes, también del arte del primer cuarto del siglo XVII (y seco, y con cierta tendencia a una monocromía en verde), pero distinta y menos buena aún que la de la clausura de las Descalzas Reales (de la que, de la de Descalzas, hay réplicas en el Colegio del Patriarca de Valencia).

Lo único particularmente digno de nota y de cliché es una tabla hispano-flamenca del siglo XVI, en hornacina central grande al centro de la panda O., que sacamos y que se fotografió. Se pudo ver en la Exposición Histórico-Europea del 1892, según me ayudan a recordar las monjas, y representa un Descendimiento (Piedad).

Hacia el centro o más del centro de la panda Sur entramos por pieza o piezas en dirección S., que al fin tienen balcón de luz. En este amplio paso hay lienzos grandes, incluso un retrato (otro) de la Venerable Ágreda. Pero son de la parroquia de Santa María y están en depósito los tres lienzos mayores y a mayor luz: Una Asunta de gran aparato de ángeles, que si no recordara alguna figura las de *Reni,* me hubiera hecho pensar en *Céspedes;* una Coronación de María por el

Eterno, familiarmente y en lo bajo los doce Apóstoles, tamaño natural, que no sé si pensar en *Caxés*, pues no acabo de podérsela atribuir, y una hornacina de la Virgen de la Almudena vestida; uno de esos cuadros, de pobre artista y de gran arte de la escuela de Madrid por 1680, con letras incompletas de firma y de fecha (tan indescifrables como los dos cuadros similares, y mucho mejor conservados, de San Plácido), J VA, y debajo C, y debajo N, a izda, y a dra A N y debajo D E; las restantes letras saltaron con las cascarillas.

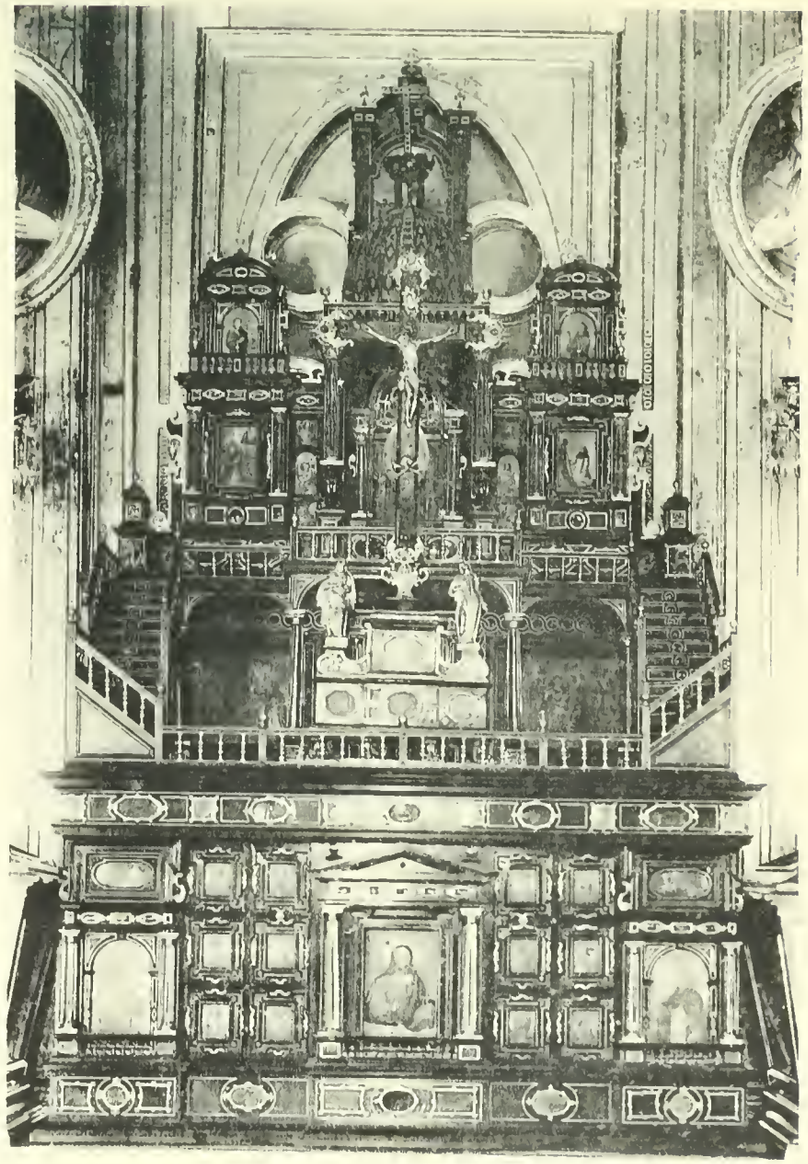
De dicha pieza, un pasillo estrecho (de E. a W.) lleva a la sacristía reglar, dejando a izquierda (o S.) las celdas desocupadas de la enfermería, y a derecha (y N.) pared lisa (que es la del coro). La sacristía reglar, en comunicación (al W.) con la sacristía secular de la iglesia, contiene entre ventanas un lienzo grande, de bello marco del siglo XVII, de San Bernardo, entre los regalos de María y de Jesús, que se intentó fotografiar: obra de sólida factura, madrileña por 1630, acaso de *Vander Hamen*, acaso de *Bartolomé Román*, acaso..... Delante, sobre la gran cajonería (cuyos asideros y otros adornos de bronce son bellos y del siglo XVII), una gran imagen de San Joaquín con la Niña María en brazos, policromada (escaso el verdadero estofado), y a juzgar por los detalles de la peana, y por todo, obra madrileña por 1680, fotografiada a la vez. Las demás pinturas, y más de dos docenas de cobres que, agrupados previamente por la Comunidad, vimos aquí, tienen interés muy relativo. De otra tabla del acopio, también hispano-flamenca, y de otra de busto manierista, pero simpático, del Salvador (tipo conocido), se hizo, juntas, una tercera fotografía, llevándolas a mejor luz.

Esta sacristía, rectangular, es en realidad trasagrario del presbiterio de la iglesia.

Volviendo sobre nuestros pasos, fuimos hacia el coro, pieza grande y más grandiosa, también rectangular, también su eje de E. a W., y perpendicular al del templo. En su extremo Oeste está la reja y comulgatorio, que dan al presbiterio, lado del evangelio. La bóveda, barroca, de la primera mitad del siglo XVIII, pero muy castiza, es plana al centro y con cuartos de cilindro grande a los cuatro lados, penetrados de lunetas, y con cornisa quebrada (caída) para más luz de las ventanas, y con otros caprichos perspectivos, por ejemplo, en escalón más bajo la cornisa general entre las cornisas salientes de las pilastras. Todo ello del maestro o maestros que acabarían y decorarían el templo y el zaguán

Fots. M. Moreno

Interior del Coro, por el arquitecto
ANDRES ESTEBAN (....1774)

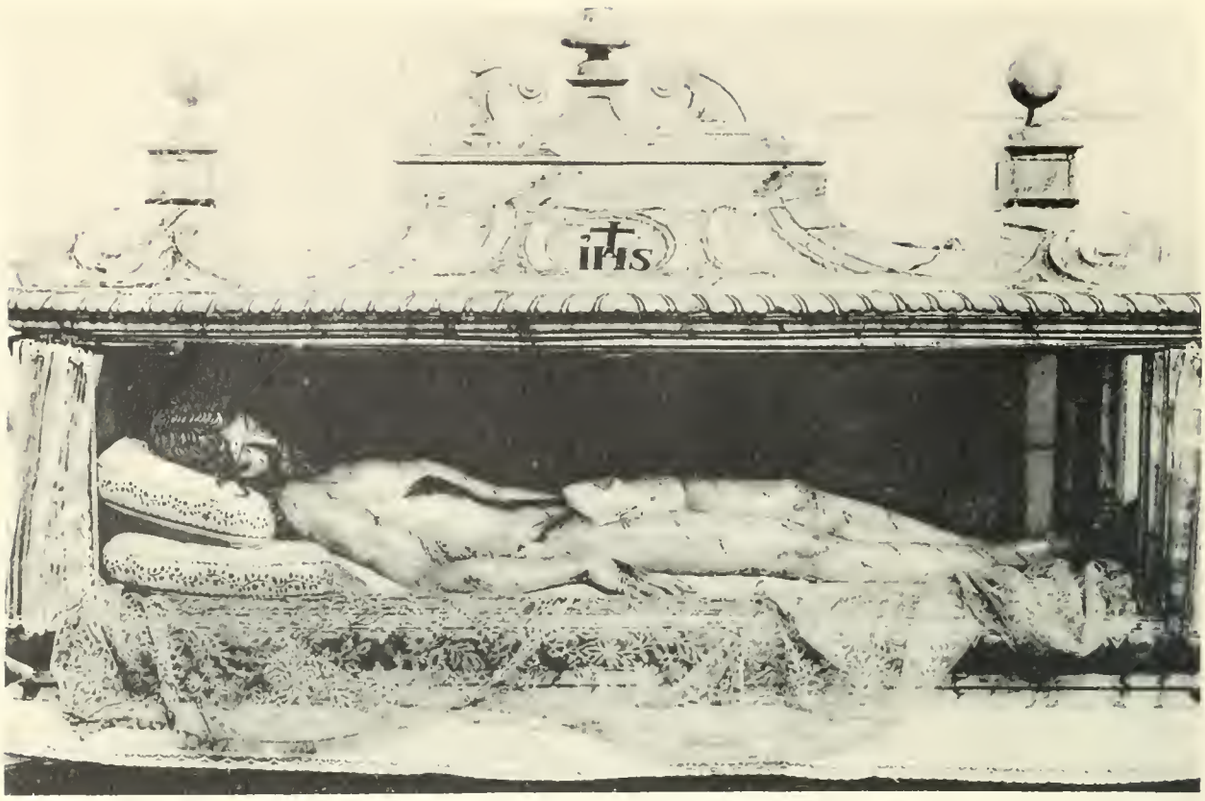


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Mueble italiano puesto como retablo en la Capilla de Reliquias, donación del fundador Duque de Uceda favorito de Felipe III.

BERNARDAS DEL SACRAMENTO (Clausura) MADRID.

126 2



GREGORIO FERNANDEZ (n. por 1566 † 1636.) Cristo yacente. Tamaño natural.

Fots. M. Moreno FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET -MADRID

San Mateo, escultura policroma de escuela castellana del siglo XVII (1.ª mitad.) Tamaño natural.
BERNARDAS DEL SACRAMENTO (Clausura) MADRID.

públicos, de nombre que no conozco, y antes de 1744 (1) y, como el zaguán y el templo, con pinturas al fresco de *Luis González Velázquez;* las de aquí, de ángeles, en tres compartimientos de la parte plana de la bóveda. Se hizo fotografía, pero, por evitar el sol de E. a W., con el fondo roto para los batientes de la reja al templo, y con el postizo del órgano, neo-clásico en su caja. A haberla hecho de W. a E., fuera mayor la unidad del estilo, pues al fondo Este hay tres hornacinas con imágenes del siglo XVII, de una Virgen de las Nieves de vestir, de San Benito y de San Bernardo.

Entre los muchos cuadros, puede acaso recordarse una copia fina del siglo XVIII, cobre, del cuadro de *Veronés* del gran altar de la Virgen, y abajo Santa Catalina y San Antón Abad, y además una Inmaculada de muchos ángeles, madrileña, por 1690, algo floja, y una Santa Ana con San Joaquín y la Virgen, acaso sevillana, por 1670. En el ángulo Noroeste, en sencilla urna grande, hay otro de los, en general, siempre bellísimos Cristos yacentes creados por *Gregorio Fernández,* siendo éste menos primo de labra y policromía, pero de interés. Vístele, caído, un gran encaje viejo, que dejamos delante al dedicarle una fotografía. Ésta permitirá compararle con los de San Plácido, la Encarnación (en clausura éste) y Buen Suceso, estudiados por el Sr. Orueta en su interesante monografía sobre el artista.

La sillería es sencilla y con el detalle del damasco en la silla abacial. La pieza, como conjunto, es visible (a facilitarlo las madres) desde el presbiterio del templo. Las sueltas letras de la decoración de la bóveda dicen: AVE MARIA.

(1) El arquitecto parece que fué un *Andrés Esteban*, nombre del todo desconocido para Llaguno, Cean y Schubert, y solamente mentado en una apostilla de letra del siglo XVIII al manuscrito del siglo XVII del historiador de Madrid, Pinelo. De esa apostilla (de la que no tengo noticia que se aprovechara nadie sino Roswag, tan sin autoridad, y equivocando la fecha y no diciendo la procedencia) es también la fecha 13 de Setiembre de 1744, como la de dedicación del nuevo templo, al terminarse las obras seguramente: las pinturas al fresco de *Luis González Velázquez* pueden, sin reparo, referirse a esos años, pues desde 1753, ya solía pintar Luis siempre unido a *Antonio González Velázquez*, su hermano menor, a la vuelta de éste desde Italia.

En la historia de los proyectos de la edificación (según noticias de Capmany, no aprovechadas tampoco por Llaguno, Cean ni Schubert), intervinieron en 1671 como arquitectos, el conocidísimo jesuita *hermano Bautista*, el apenas citado *Manuel del Olmo* y el desconocido *Bartolomé Hurtado.*

Al E. del coro, el antecoro es pieza corta, de su ancho, y en él vimos una gran imagen, de la primera mitad del siglo XVII (?), de San Mateo, sedente, con ángel, tamaño mayor que el natural, de bella policromía y estofado, con chispas de piedras falsas enriquecido. Lo fotografiamos también, aun con la escribanía del Niño, que es más moderna. Sobre él, en un rincón, un notable *Ecce-Homo* de tonos pardos y roja la indumentaria: no es un divino *Morales,* pero es de otro artista de la misma época y espíritu, escuela de *Joanes.* La tabla está rajada oblicuamente. Se podrá fotografiar, sacándola (1).

Vueltos al claustro, y llegando a la panda del E. por una sala no pequeña, con lienzos también, se da paso al Relicario. Éste es como un pequeño templo, y yo, después de estudiarlo, deduje que fué el templo provisional de la Comunidad en el largo siglo que desde la fundación de la casa se tuvo que dejar transcurrir sin inaugurar templo propiamente dicho por los pleitos de la Comunidad con los herederos del fundador.

Del tiempo del fundador, y única pieza emprendida por él, a todo lujo, ha de ser el Relicario, hecho, por tanto, por el segundo favorito de Felipe III (e hijo del primero, Lerma), D. Cristóbal de Sandoval, Duque de Uceda, el mismo que para sí se labró el palacio vecino, hoy Palacio de los Consejos (y de la Capitanía general).

En realidad se hizo para lo que es, Relicario, y todos los lados percibidos están ordenados probablemente por el arquitecto *Juan Gómez de Mora* para las 16 grandes urnas de otros tantos cuerpos de santos, seguramente sacados de las Catacumbas y dados por los Pontífices al omnipotente valido del más poderoso Monarca de la Cristiandad, para otros dos cuerpos santos (al lado del altar) que tuvieron urnas de plata, y para innumerables relicarios sueltos. Al techo un escudo ducal, que es partido de la banda y las padillas.

A cabecera, como retablo, y a los pies (como gran armario) hay además dos de los más grandes y excelentes muebles italianos de ébano u otras maderas oscuras, incrustaciones de marfil, bronces e innumerables pinturitas de ese colorido chillón y de esa finura manierista tan características de tales labras italianas. No llevábamos magnesio, ni en polvo ni en cinta, y quedó para otra ocasión la fotografía del santuario y de los muebles (2).

(1) Se ha hecho la fotografía.

(2) Se han fotografiado, con posterioridad, y varias curiosidades de las citadas.

Entre las mil cosas sueltas, interesantes en conjunto, pocas piden mención especial. Un San Jerónimo en pie, de boj, en retablico de ébano (?); un relieve marmóreo, barrocote, también de San Jerónimo, y en otro retablito un Cristo a la columna, estatuita de valentía en sus exageradas musculaturas.

Las monjas son del Cister (Císter, pronuncian ellas), pero recoletas. Visten de blanco; en invierno con capilla blanca, escapulario negro y negro el velo, que mantuvieron caído. Las cistercienses no recoletas de Toledo, aun alguna abadesa mitrada, se suelen ver (desde la iglesia) descubiertas. Ahora son 23. No restan hospedadas otras Comunidades, como hace cuarenta años, que residian con ésta las cistercienses "Vallecas" y "de Pinto". Hablando de la Orden, me dicen lo que yo suponía: que, aparte los estrechos trapenses (reforma durísima del Cister, francesa y del siglo XVII), no se ha restablecido en España ni una sola Comunidad de monjes bernardos.

¡Ellos, que tantas y tan admirables casas poseyeron en toda la Península!

ELÍAS TORMO

Diciembre, 1920.

PINTORES GUIPUZCOANOS

Miguel de Osarín, natural de la villa de Ataún y vecino de Rentería, pintó las figuras del Retablo de Rentería y una imagen de San Cristóbal.

Juan de Jáuregui, descendiente de la misma casa-solar en Vergara, vecino de Madrid.

Gabriel de Anciondo, natural de Fuenterrabía, caporal de la Artillería de ella por S. M.

Juan de Arriola, vecino de Azcoitia.

BRONCE IBÉRICO REPRESENTANDO UN SACRIFICIO

Entre las antigüedades ibéricas encontradas en los últimos años, llama poderosamente la atención de los arqueólogos los pequeños bronces votivos de Sierra Morena.

Son en su mayoría "exvotos" representando figuras humanas y de animales, de gran interés científico y artístico, y cuya antigüedad se remonta desde el siglo v (a. de J. C.) hasta la época romana.

La primera noticia del descubrimiento de un gran conjunto de tales bronces la debemos a D. *Miguel Pérez Pastor*, que en la página 76 de su obra *Disertación sobre el dios Endovellico y noticia de otras deidades gentílicas de la España Antigua* (Madrid, 1760) dice lo siguiente: "*En un sepulcro de las inmediaciones de la villa de Vilches, cercana a „Sierra Morena, halláronse en él más de 300 idolillos enlazados con „unos alambres..... Yo adquirí los dos que se hallan en la lámina pri„mera, números 1 y 2.*"

El autor publica, efectivamente, dos bronces del tipo de los hallados en estos últimos años. El núm. 1 representa de frente y por detrás un guerrero de pie, vestido, en forma de orante; su mano izquierda debía sostener una lanza, desaparecida. Colgado a la espalda lleva un escudo redondo con "umbo". El núm. 2 es una mujer vestida, también en posición de orante, es decir, con los brazos y las manos en actitud de plegaria o de ofrenda. Tiene una tiara puntiaguda y manto largo que se extiende por detrás de los hombros y de la espalda. A ambos lados de la cara se ven anchos discos semejantes al magnífico adorno de la Dama de Elche.

Semejantes a estas figurillas aparecieron aislados durante el pasado siglo numerosos bronces que se guardan en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional y en las de particulares.

Sobrepujan en importancia los recientes descubrimientos efectuados en los santuarios de *Castellar de Santisteban* y en el del *Collado de los Jardines*, cerca de *Santa Elena*, ambos en la provincia de *Jaén*.

Sobre estos importantísimos descubrimientos debemos interesantes monografías y comunicaciones a los Sres. *A. Ballesteros, J. Cabré, J. Calvo, Marqués de Cerralbo, E. Hübner, D. Jiménez de Cisneros, R Lantier, J. R. Mélida, P. Paris, T Román, M. Sanjuán, N. Sentenach* y *A. Vives* (1).

La pieza que describimos en este artículo pertenece sin duda alguna a la familia de los referidos bronces votivos del SE. de España y su autenticidad no puede ser discutida.

Es altamente interesante por su valor artístico y por ser el primer bronce ibérico que nos ofrece una escena completa de la vida religiosa de los iberos. Fué encontrado, igualmente que los anteriores, en la provincia de *Jaén* o de *Murcia;* pero por desgracia desconocemos, y sobre ello no hemos podido inquirir ninguna indicación detallada, del sitio en que se halló.

Se encuentra actualmente en poder de nuestro querido amigo el Dr. D. *Fernando Mateos Aguirre*, que ha tenido la amabilidad de confiárnoslo para su estudio y publicación.

* * *

La pieza es de bronce, con una fuerte pátina verdosa muy bonita. En algunos sitios está gastada, y solamente y a consecuencia de cierto desgaste se ve en los dos extremos (anillo de suspensión y cara inferior de la cabeza del toro) el color dorado y brillante del bronce.

El peso del ejemplar es de *260* gramos. Su longitud total, *164* milímetros, y su anchura media, *33* milímetros. En la pieza se distinguen dos partes: una cara plana inferior y una superior, con figurillas de hombres y animales.

(1) Véanse especialmente las publicaciones siguientes:

R. Lantier, "El santuario ibérico de Castellar de Santisteban".—(*Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*). Memoria núm. 15. Madrid, 1917.

J. Calvo y *J. Cabré*, "Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines" (Santa Elena-Jaén).—(*Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*). Trabajos del año 1916. Madrid, 1917.

Los mismos, "Excavaciones, etc."—(*Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*). Trabajos del año 1917. Madrid, 1918.

Los mismos, "Excavaciones, etc."—(*Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*). Trabajos del año 1918. Madrid, 1919.

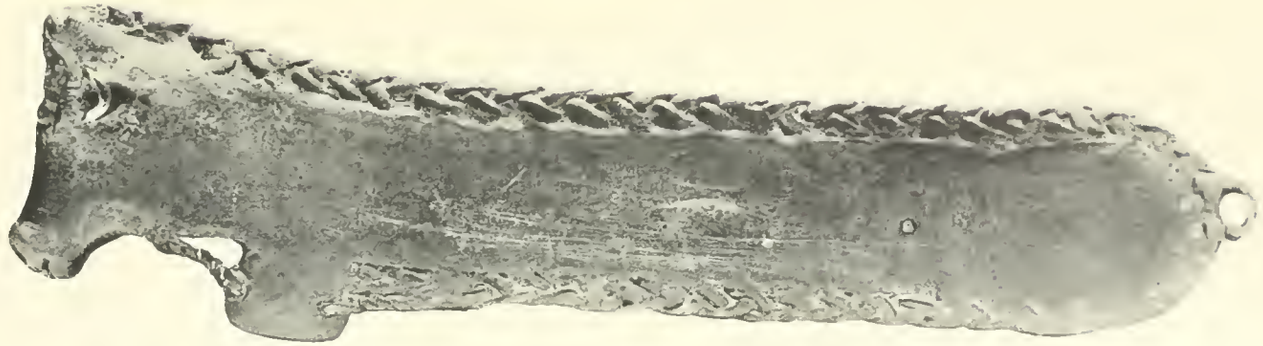
a) *Cara interior.*—Está formada principalmente por una hoja-lámina de *4* milímetros de grueso (véase la lámina I). En el extremo superior se encuentra un anillo fijo que nos hace suponer que estuvo la pieza primitivamente suspendida. Esta suspensión nos la figuramos directa como un tirador, y no mediante un cordón o ligamento. Comprueba esta suposición, el que tanto la porción inferior del orificio como la oreja izquierda del toro del otro extremo están medio gastadas, evidentemente por el roce continuo con una superficie dura; en la cara superior las figuras presentan tan sólo insignificantes indicios de desgaste.

Con esto queda indicado que consideramos nuestro objeto como obra de arte, con probable destino religioso, según parece indicar la escena que describiremos más adelante, y que se trata de un objeto de uso práctico que formaba parte de un arca principal u otra cosa semejante que adornaba el interior de un santuario.

Por consiguiente no consideramos este bronce como antigua ofrenda puramente votiva, al contrario de lo que ocurre con los que han aparecido en los santuarios de *Castellar de Santisteban* y *Collado de los Jardines (Jaén)*, cuyas figurillas estaban probablemente suspendidas de árboles sagrados, hasta el momento en que se procedió a su recogida y entierro, a fin de protegerlas de posibles profanaciones ulteriores.

Del anillo suspensorio salen por los dos bordes longitudinales de la pieza un adorno de trenzado plano que se aprecia claramente por ambas caras del ejemplar (véanse las láminas I y II). Esta parte decorativa no ha sido soldada a la pieza posteriormente, sino que forma parte integral de ella. El trenzado es muy sencillo, formado por dos "cuerdas" alternantes. Su anchura es de *5* milímetros. Hacia el final del borde inferior se ve un saliente rectangular que está perforado cerca de sus ángulos exteriores y unido con el resto de la pieza mediante dos trozos de alambre, que hacen el oficio de tensores, de bronce. Estos dos pedazos son evidentemente posteriores a la fundición del ejemplar, al que después fueron unidos y soldados. Se tiene la idea de que el artífice tuvo la intención de representar algo móvil que necesitaba una atadura, aunque el bronce sea completamente firme. Se trata, según nuestro juicio, de una especie de "plataforma" que guarda relación directa con la escena religiosa figurada en la cara superior. No nos parece muy probable que este saliente represente un símbolo, tal como un hacha enmangada,

132



Parte inferior. (3/4 del natural)

Cabeza de toro que remata el bronce.
(3/5 del natural)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Las figuras vistas de costado. (Tamaño natural)

BRONCE IBÉRICO REPRESENTANDO UN SACRIFICIO.

aunque existan tales símbolos relacionados con el culto de ella, que fué bastante frecuente en la antigüedad, porque estas representaciones de hachas nunca aparecen perforadas y atadas de una manera tan rara y tan cerca del filo cortante como ocurre en el ejemplar que nos ocupa (véase la figura 1.ª)

El borde inferior de la pieza está adornado con una magnífica cabeza de toro de *34* milímetros de largo (lám. II). Hacia esta cabeza la lámina basal se levanta en una curva ligera que da para el toro la impresión de una especie de cuello. La cerviz del mismo está directamente marcada por la porción final del trenzado marginal que se pierde en la piel vellosa de la cabeza del animal. La frente de éste es muy alta y ancha, de forma casi rectangular, que baja a los ojos y está fuertemente cubierta de pelos largos y rizados. Los cuernos son cortos, obtusos y de poca curvatura.

Debajo se destacan horizontalmente las orejas, que tienen forma de cuchara. Los ojos están muy poco detallados y se destacan bien bajo la forma de unos glóbulos salientes. Debajo de ellos se estrecha la cara y forma un hocico muy largo y fino. Su anchura mínima es de *7,5* milímetros. El morro u hocico está representado con mucho cuidado; los orificios nasales son grandes y profundos, la boca está entreabierta y de ella sale una porción de la lengua.

No nos parece muy probable que esta cabeza sea la parte principal de la base del bronce que pudiera considerarse teóricamente como una "piel" disecada de toro utilizada por el artista para colocar encima el grupo de figuras tan interesantes que vamos a describir ahora.

b) *Grupo figural de la cara superior.*—Sobre la cara superior de la pieza aparece un grupo de figuras que representan en conjunto una escena religiosa, que interpretamos como sacrificio. (Véanse las láminas I y II.)

En primer lugar, respecto a la gran cabeza de toro, llama la atención una figura humana que tiene a su izquierda un gran recipiente y a su derecha un carnero. Al otro lado de este animal se ve un sacrificador con un cuchillo o puñal en la mano derecha. Detrás se encuentra un pequeño animal y a la misma dirección de ambos un cerdo grande, que a su lado tiene una figura humana, a la que le sigue un cerdito. Más a la derecha hay una cabra con otro animal pequeño detrás. A continuación de éstos se nota un hueco debido a la desaparición de unas figuritas, de

las cuales sólo quedan indicios de los pies, y por último, cerca del anillo de suspensión se presenta un pequeño oso.

No cabe duda que se trata de una serie de animales alineados con el fin de ser sacrificados, acto en el cual intervinieron cuatro personas de misión diferente, de la cual una ha desaparecido. En general, la proporción de los animales entre sí está muy bien observada, lo que no ocurre con las figuras humanas, que son demasiado pequeñas en relación con las de los animales.

Pasaremos ahora a la detallada descripción de las figuras de los diferentes subgrupos.

El primero se presenta cerca de la cabeza del toro, y consiste en una figura humana que pone su mano izquierda sobre el borde del recipiente mencionado y su derecha sobre el carnero, a cuya derecha se encuentra otra figura humana armada de un puñal. La figura citada primeramente, de *27* milímetros, y es un hombre desnudo y no está representada en la misma ningún detalle anatómico como pechos, parte genital, etcétera. Los únicos detalles los presenta la cabeza, que es redondeada; ofrece, esculpidos de un modo tosco, unos ojos saltones en forma de glóbulos, una nariz saliente y una boca. Como adorno lleva el individuo un "torques" que se destaca casi nada en la porción anterior, y en cambio es bien visible en la posterior. El brazo derecho, que se apoya sobre el lomo del carnero, tiene un brazo largo y un antebrazo que se confunde con la mano, cuyos cinco dedos salen lateralmente en forma de abanico de un modo irreal.

El recipiente, de *14* milímetros de alto, representa una pila circular semejante a las pilas modernas bautismales; descansa sobre un pie corto y tiene forma semiesférica. Se trata, evidentemente, de un gran vaso de lujo. En su borde superior había simétricamente cuatro anillos que pasaban por unas asas fijas, de los que solamente se conservan los dos laterales. El interior forma un gran hueco sin particularidad alguna. Su exterior, al contrario, está ricamente adornado; debajo del borde se ve una franja de gruesas incisiones paralelas y verticales, que resaltan los espacios mameliformes intermedios de fuerte relieve. Además, adorna la superficie restante siete bandas verticales de cordoncitos que se destacan en forma de un relieve discreto, apuntillado, entre la superficie lisa del recipiente. En directa relación con la figura humana antes descrita, está la figura, relativamente grande, de un carnero con *28* milímetros de

largo. En la cabeza voluminosa, armada con dos cuernos fuertes arrollados en acentuada espiral, se ven solamente dos ojos globulares; el morro es puntiagudo y nada detallado. En la parte trasera existe el grueso y largo rabo típico de las ovejas, por el que nos confirmamos en nuestra determinación zoológica. En las patas se ve la pesuña bifurcada

Se relaciona todavía con este grupo otra figura humana más pequeña que la anterior y de *23,5* milímetros. Su cuerpo, igualmente desnudo y desproporcionado, lleva también como único adorno un "torques". La cara es de una descuidada ejecución, las piernas se abren en aspa y los pies, que son poco visibles en la figura anterior, son cortos y consisten casi exclusivamente en cinco dedos largos, abiertos a modo de abanico. Otra particularidad de este individuo que apoya su brazo izquierdo en la nuca del mismo carnero - un poco más adelante de la mano del primer sacrificador—, es que empuña en su mano derecha un puñal o cuchillo bastante largo y puntiagudo, que parece mover en dirección del cuello del animal.

Todos los caracteres de este conjunto sugieren la idea de tratarse de un sacrificio de una oveja, realizado por dos personas o sacerdotes de cierto relieve social, como parece indicar los "torques", que el artífice ha tenido el cuidado de indicar a pesar de haber suprimido todo el resto de indumentaria. La figura con el cuchillo, es, sin duda, un sacrificador, mientras que la otra parece ser un sacerdote superior encargado de las ceremonias rituales, como parece indicarlo la posición simbólica de sus brazos y que haya en el suelo un semicírculo semejándose a un "torques" de gran tamaño, a cuyos extremos lleva unos disquitos (fig. 1.ª). Aunque no podamos explicar con certeza el verdadero significado de este objeto, bastante mal ejecutado, indicaremos por lo menos dos interpretaciones hipotéticas. No sería imposible se tratara de

Fig. 1.ª

un gran cuchillo semicircular para descuartizar finalmente el animal sacrificado; semejantes cuchillos son empleados en la actualidad. También pudiera representar un cuchillo circular en el que el borde cóncavo sería el filo cortante. En este caso lo emplearía el matarife, colocándolo sobre el pescuezo de animales mayores (como osos o toros) y haría fuerza hacia abajo a fin de decapitarlos. Este semicírculo está abierto hasta afuera, es decir, hacia la plataforma o "pseudo hacha", que hemos descrito hablando de la cara inferior de la pieza, y que se destaca de la hoja con un relieve acentuado.

Así tenemos la impresión de que el animal sacrificado fué echado dentro de este recinto especial para abrir su cuerpo y sacarle quizá ciertas vísceras que serían colocadas en el recipiente por el sacerdote.

Detrás del sacrificador provisto del puñal, se encuentra una figura pequeña de *17* milímetros de largo, la que parece relacionarse con el carnero. Por su cola gruesa, este animalito debe determinarse como una ovejita, no obstante su cabeza demasiado larga, casi informe, y sus orejas grandes y dirigidas hacia adelante. Este descuido en la ejecución del animalito se nota también en las otras crías de los animales restantes, los que se destacan por su ejecución esmerada.

Su segundo subgrupo está formado por un hombre que apoya su mano izquierda sobre un cerdo y su derecha sobre una cabra. La figura humana, de *21* milímetros, es muy baja y de cuerpo tosco. Las piernas son cortísimas y los pies son grandísimos, naciendo los dedos no de una región palmar, sino directamente de las piernas. La cara es sencilla, semejante a la de los anteriores, pero mientras que éstos llevan un "torques", éste no posee adorno alguno. Se trata, según parece, de un personaje de rango social inferior, bien un criado del santuario encargado de ayudar en los sacrificios, o bien un profano que viene a ofrecer sus animales como ofrenda a la Divinidad o a sus representantes. Con esta última idea concuerda la posición de las manos, muy toscamente ejecutadas, encima de los animales que ofrece

El uso del "torques" sería en este caso un distintivo de la clase sacerdotal.

El ejemplar representado con más cuidado es el cerdo, de *32* milímetros. La cabeza, que está prolongada hacia adelante en forma de geta, se distingue por su gran naturalismo. En ella se ven bien los orificios nasales. De la mandíbula inferior surgen dos colmillos relativamente

Parte anterior de las figuras.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Parte posterior de las figuras. (Tamaño natural)

BRONCE IBERICO REPRESENTANDO UN SACRIFICIO.

grandes. Los ojos los forman dos glóbulos y las orejas son enormes, tiesas en forma de cuchara. Las pesuñas están bien indicadas.

En la parte trasera se nota la cola típica de cerdo, delgada y arrollada en varias vueltas de espiral; debajo de ella se destaca claramente el ano y la vulva, lo que hace pensar que el artífice quiso representar un cerdo hembra.

A la derecha de ella y oblicuamente detrás del individuo tercero, se ve un cerdito pequeño de *14* milímetros de largo, con la cola típica de la especie, así como también la cabeza, que aunque sencilla presenta claramente el hocico y las orejas de los suidos.

La cabra, de *25* milímetros, que está a la derecha de la figura humana y cogida por la nuca, tiene una cabeza puntiaguda y cuernos muy cortos, quizá rotos antiguamente. El cuerpo es bastante delgado y nuestra determinación específica está confirmada por los detalles de la parte trasera, donde se ve el rabo corto y levantado de un cáprido.

Con esta cabra de sexo indeterminado se relaciona indudablemente otro animal pequeño o cría, de *8* milímetros, que se ve a su derecha. Es un animalito bastante tosco, cuya cabeza ha sido rota antiguamente.

Queda un último grupo, por desgracia en parte roto y, por lo tanto, incompleto. Se componía de una figura humana que llevaba con una cadena a un pequeño oso. Entre ambas había otra aislada de un ave. La figura humana estaba delante del cabrito del grupo anterior; no queda de ella más que los pies, que son anchos y con dedos exageradamente largos. Entre ellos se nota un orificio pequeño de *1,5* milímetros de diámetro, el que probablemente es defecto de fundición, pues su interior está patinado. Esta figura humana llevaría una cadena o cuerda gruesa que estaba anudada al cuello del oso (de *26* milímetros de largo), quedando después de la lazada su indicación. Se trata, evidentemente, de esta especie por la forma general del cuerpo y por la típica cabeza. Es ésta casi triangular con dos orejitas redondas que caracterizan los ursidos. Los ojos están formados también por glóbulos salientes.

Las fosas nasales están indicadas por dos agujeros profundos y redondos. Nuestra clasificación específica se comprueba por las patas, que son exageradamente plantígradas, en forma de anchísimos abanicos con larguísimos dedos. Por su tamaño pequeño—inferior en altura a la de la cabra— creemos que se trata de un ejemplar joven.

Entre la cabrita y el oso había la figura de un ave (¿gallo?) bastante

grande, a juzgar por el tamaño de sus patas, que es lo único que se ha conservado.

Considerando en conjunto nuestro exvoto, no puede negarse que se trata de un bronce donde se muestra la unión de un espíritu ingenuo y un verdadero talento artístico, lo que le da un encanto especial.

Es innegable que la disminución del tamaño de las figuras, tanto humanas como de animales, que aumenta progresivamente desde la cabeza del toro al oso, es debida más bien a ideas estéticas que a una imperfección de las proporciones.

Ahora diremos que en cuanto a la cuestión de la fabricación del bronce, fué probablemente fundido *a cera perdida*. El artífice modelaba primero todo el conjunto en cera, la que recubría de arcilla, cuidando de dejar dos orificios; después, sometiendo el molde al fuego, hacía salir la cera y llenaba el hueco del mismo de bronce líquido.

Posteriormente la pieza era retocada mediante buril, y se le añadían ciertas porciones, como ocurre con los dos pedazos de alambre torcido que se encuentran a uno y otro lado de la plataforma situada delante del primer sacrificador.

* * *

Si estudiamos sus diferentes figuras desde el punto de vista de conjunto, se puede decir poco de las tres *figuras humanas*. Son representaciones toscas casi sin detalles, excepción hecha de los "torques", lo que los distingue de los encontrados en diversos sitios, que presentan vestimenta, armas, adornos, etc.

Un mayor interés, y casi cariño, dedicó el artista a las representaciones de animales. Llama poderosamente la atención la expresiva cabeza del *toro*. Este animal aparece con relativa frecuencia entre los exvotos ibéricos (1) y también en relación evidente con ideas religiosas en voluminosas y toscas esculturas de piedra, como los de Guisando, Avila, etcétera, que son conocidos bajo el nombre popular de verracos (2).

(1) No entra en nuestro plan tratar de las representaciones de animales existentes en fíbulas, pinturas sobre cerámica, monedas, joyas, etc., por servir seguramente de motivos ornamentales. Sólo nos interesan las representaciones de carácter claramente religioso, como ocurre con los exvotos.

(2) *P. Bosch Gimpera*, "Las bichas y verracos ibéricos" *Hojas Selectas*, año XVIII. Barcelona, 1919.

Todo esto indica que el toro tenía un papel importante en la religión ibera, bien como animal predilecto para los sacrificios, bien como símbolo de una divinidad desconocida.

Es muy difícil atribuir nuestra representación a una raza determinada. El buey doméstico, como es sabido, aparece en Europa en el Neolítico antiguo, siendo numerosos los cruzamientos y mezclas de razas en la edad del bronce, y todavía mayor en la época ibérica con la influencia de razas del Norte de Africa. Nuestra figura, que está algo estilizada en la parte inferior, se distingue, desde luego, del tipo *primigenius* de las dos grandes cabezas de toro, procedentes de Costig (Mallorca) que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid, pero se acerca, no por los cuernos, sino por la forma del morro, al ejemplar pequeño de la misma localidad (1).

Sin querer entrar en discusiones difíciles sobre las razas bovinas antiguas y modernas de la Península ibérica, podemos afirmar, sin embargo, la existencia en la actualidad de tipos semejantes. En cuanto al *carnero*, podemos decir que existen varias representaciones en bronce, en las hermosas colecciones del Museo Arqueológico de Madrid, pero ninguna de la belleza y exactitud de nuestra pieza.

El origen de la oveja doméstica tuvo lugar en la época neolítica. Su primera forma es un tipo pequeño *(Ovis aries palustris)*, cuyo exterior tenía bastantes semejanzas con la cabra y que parece estar relacionada, según atestiguan la mayoría de los autores, con el *Ammotragus tragelaphus* del Norte de Africa.

Pronto se notan en el material osteológico prehistórico la presencia, influencia y mezcla de otras razas, relacionadas, tanto con el muflón europeo *(Ovis musimon)*, como con razas asiáticas. Nuestra figura representa, seguramente, una raza relativamente moderna, con cuernos considerablemente desarrollados.

Sigue después la figura del *cerdo*, cuya cabeza está detallada con mucho cuidado. Se trata evidentemente de un cerdo doméstico y no de un jabalí, como se deduce por la falta de la crin y por el enorme tamaño de las orejas.

El cerdo doméstico, que se ha encontrado también en los palafitos

(1) *E. Harlé*, "Les bronces antiques de Costig et un petit boeuf, aussi de Majorque." *Boletin de la Real Academia de la Historia*, tomo LXIII (págs. 107-110).— Madrid, 1913.

neolíticos, tiene, según *H. v. Nathusius*, un origen asiático, y está relacionado con el *Sus indicus*. Más tarde, en la época del cobre, se nota en el material osteológico la presencia de sangre europea, que proviene de la domesticidad del jabalí europeo, como ha probado *M. Schlosser*.

Las representaciones de jabalíes (cerdos) no son raros en los exvotos ibéricos, y existen con bastante frecuencia en grandes y toscas esculturas de la época ibérica (p. e , en la provincia de Avila, etc.).

En cuanto a la figura de la *cabra*, sea dicho que restos de cabras domésticas se encuentran también desde el Neolítico y en número más abundante que las ovejas.

Esta cabra neolítica no desciende seguramente de la cabra montés europea, sino de la *Capra aegagrus*, que antiguamente fué muy abundante en Asia occidental y en la parte oriental del Mediterráneo. Según las investigaciones de *L. Adametz*, parece haberse añadido a este tipo sangre de una cabra silvestre de la Europa oriental, llamada *Capra prisca*. La efigie de nuestro bronce no posee apenas cuernos, lo que dificulta mucho la determinacion de la raza. Se trata probablemente de una raza sur-europea.

Exvotos ibéricos de bronce representando cabras, son bastante raros; sin embargo, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee varios ejemplares, procedentes de la magnífica colección de D. *Antonio Vives*. Existen allí varios ejemplares de tamaño relativamente grande, pero de una ejecución poco artística. Uno de los ejemplares es una cabra sin cuernos, con su barba típica debajo de la mandíbula inferior. Otro, también barbudo, posee dos grandes cuernos de larga curvatura, paralelos.

Como hemos explicado en páginas anteriores, figura un ave en nuestra escena de sacrificio. Quizá se trate de un *gallo*, pues de esta especie existe un número relativamente grande de tales bronces en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional.

La fauna silvestre está representada tan sólo por el *oso*, joven y encadenado. La repetición de esta especie entre los exvotos de la provincia de Jaén, descubiertos por *J. Cabré* y *J. Calvo*, ofrece cierto interés para probar que dicho animal vivió, en época ibero-romana, en las abruptas montañas de Sierra Morena.

Indicaremos, como suplemento, que entre los exvotos ibéricos, aparte de numerosos toros y caballos, hay otros muy raros que representan cánidos (perro, lobo y quizá zorro).

* * *

No cabe duda alguna que nuestro bronce representa una escena de sacrificio de animales, de tanta mayor importancia e interés cuanto que los autores clásicos hacen pobres alusiones sobre los *sacrificios* de los antiguos habitantes de la Península Ibérica (1).

Según *Estrabón,* las tribus del NW. de España sacrificaban a "Marte" carneros, caballos y prisioneros.

El hecho de que los cántabros bebían sangre de caballo está seguramente relacionado con el sacrificio de esta especie.

En Extremadura parece que se sacrificaban cabras a *Ataecina-Proserpina.*

Las numerosas representaciones de toros indican también un importante papel en el culto de esta especie.

En nuestro bronce resulta que hay que añadir, a esta lista de animales utilizados en los sacrificios religiosos, el cerdo doméstico y el oso salvaje.

Estrabón y *Silio Itálico,* hablando de los sacrificios humanos y de animales de los lusitanos y "Gallaeci", indican que los sacerdotes hacían no sólo el oficio de sacrificadores, sino también de augures, inspeccionando con cuidado las vísceras de las víctimas, palpando las venas y observando la posición en que quedaban los cadáveres.

Merced a la luz de esta indicación comprendemos el aparato especial, situado delante del sacrificador principal y el vaso-pila de nuestro bronce, destinado probablemente a recibir las entrañas o la sangre de la víctima propiciatoria.

Alusiones probables a un acto de inmolación ofrece un bronce encontrado en *Castello de Moreira, Concelho de Celorico de Basto (Portugal)* (2). Fué publicado por *R. Severo* y *J. Leite de Vasconcellos,* y representa una especie de mango en forma de trenzado, que termina

(1) Véase *J. Leite de Vasconcellos,* "Religiões da Lusitania". Tomo II (Lisboa, 1905), págs. 127, 128, 168, 169, 283, 289, 305 y 306, y tomo III (Lisboa, 1913), páginas 62 y 63.

A. Schulten, "Hispania. (Geografía, Etnología, Historia.)" Barcelona, 1920, página 99.

(2) *Ric. Severo,* "Exvoto de bronze da Collecção Manoel Negrão". *Portugalia.* Tomo I, fascículo 2 (Porto, 1899-1903), págs. 325-331.

J. Leite de Vasconcellos, "Religiões da Lusitania". Tomo II (Lisboa, 1905), páginas 289-293.

también, por una parte, con una cabeza tosca de bovino. En la parte superior se ven cuatro animales en actitud de caminar, uno detrás del otro (probablemente un cerdo, una figura indeterminada, una cabra y un carnero). En la parte inferior hay una figura humana con un objeto indescifrable en la mano y un "vaso" a su lado. Los autores citados hablan también de la representación de una serpiente. Como la pieza está mal conservada y las diversas reproducciones son muy deficientes, renunciamos a publicarla en nuestro estudio.

En todo caso no se trata de una composición o *escena* análoga a nuestro bronce, sino tan sólo de un conjunto de figuras aisladas que teóricamente pueden relacionarse con la idea de sacrificio.

* * *

Por todas estas razones nos sentimos gozosos de poder ofrecer al mundo científico el estudio de una pieza única, verdadera obra de arte, y de tan gran interés para el problema de la religión del pueblo ibero.

HUGO OBERMAIER

Casas solares de Guipúzcoa

Damos, para conocimiento de nuestros lectores, los nombres y sitios donde están enclavadas varias casas solares guipuzcoanas, por creer son de utilidad para el excursionista el conocer las principales que hoy en día existen y son las siguientes, que pueden visitarse:

Azcoitia.—Torre-Palacio del Duque de Granada, dentro del pueblo. Otra Torre y Palacio, al entrar en el pueblo, viniendo de Zumárraga.

Azpeitia.—Casa-Torre de Emparan, junto al puente, dentro del pueblo.

Laurgain, en Aya.—Casa-Fuerte de los Sres. de Amezqueta, hoy de su descendiente el Sr. de Lardizábal, camino de Zaraúz a Aya, junto a la carretera. Otra, llamada Aiztarrazu, antiguo Palacio de los Marqueses de Narros. Se va a pie desde Orio, siguiendo la preciosa ensenada de Santiago-ko-erreta. También se va en automóvil hasta Aya, bajando desde allí a pie a la hondonada.

Cestona.—Lasao, muy reformada, de la Marquesa de San Millán, Baronesa de Sangarrén. Torre de Lilí, de los Condes de Alacha.

Eibar.—La Casa de Isasti: Casa-Torre de importancia histórica, de la que forma parte el convento del mismo nombre. La de Jáuregui también perteneciente a la casa de Emparan. Existía, pero ya ha sido vendida y demolida, la Casa-Torre de Vuraga; pertenecia a la casa de Oñate; buena arquitectura, vendida por el Conde de Valencia de Don Juan. Fué derribada para el ensanche de la Plaza de Eibar.

Elgoibar.—Antiguo solar de Olaso, hoy campo santo, perteneció a la Orden militar del Temple.

Guetaria.—Palacio de los Berroeta-Aldamar, junto a la iglesia.

Irún.—Aranzate Torrea. Se sale por el barrio de Santa Elena y, siguiendo la vereda de la antigua serrería de Olaberría, se llega a dicha torre en tres cuartos de hora.

Oyarzun.—Hay una típica en el valle de Alcíbar, camino de Arichulegui. Hay también otra denominada Ugarte.

Vergara.—Palacio Casa-Fuerte de los Marqueses de Roca Verde; se llama Osirondo.

Zaraúz.—Palacio de Narros, muy reformado. Torre Lucea, en la calle Mayor.

Zumárraga.—Casa-Torre de Miguel López de Legazpi, junto a la estación.

VISITAS DE LA SOCIEDAD

En el Palacio de los Duques de Valencia

El domingo 27 de Febrero último un numeroso núcleo de socios visitó el Palacio de la Excma. Sra. Duquesa viuda de Valencia, sito en el núm. 17 de la calle de la Princesa de esta Corte.

Fué esta casa ante la cual nos detenemos construída de planta en 1867 por el arquitecto Aparici, a quien encomendó su labra y la de la casa núm. 19 de la propia calle D. Alejandro Ramírez de Villaurrutia.

Pasados algunos años adquirió esta finca el general Alpuente, al que se la compró más tarde el segundo Duque de Valencia, D. José María Narváez y del Aguila Porcel, sobrino del general Narváez y heredero de varios títulos de éste por ser el primogénito del hermano del jefe de los moderados, D. José María Narváez.

No escasa era la curiosidad de cuantos acudimos a la cita, ya que

la acuciaba el deseo de admirar el ambiente artístico en que viviera una figura tan singular, tan ensalzada y discutida por la historia, legendaria ya, no obstante ser de ayer, por haberse formado por los propugnadores de su personal carácter, más que de sus actos, una bandera, tremolada para amparar desmanes y no bien comprendidas y peor aplicadas libertades: D. Ramón M.ª Narváez, primer Duque de Valencia.

No murió el "espadón de Loja", "el único grande hombre entre tanto necio hablador y tanto acebuche barnizado" —como le dice Pérez Galdós donosamente desde *Narváez*— en este palacio de la calle de la Princesa, no; el bravo capitán en Mendigorría, el que recibió un balazo en la cabeza en Arlabán, el pacificador de la Mancha, el que con la gran cruz de San Fernando en el pecho entró vencedor en Madrid el año 44, ya Teniente general, y, como jefe del partido moderado, presidió los consejos de la Corona, teniendo por lema "gobernar es resistir"; el que dió al Embajador inglés Bulwer los pasaportes, previa una irreverente medición del calzado en asaz musculosa región del diplomático, y, según Opisso, arrestó en sus palatinas estancias al propio monarca consorte por meterse en andanzas políticas nada favorables al enérgico señor del gran Bodega..... D. Ramón María Narváez vivió y murió en la calle de Leganitos en el hoy Palacio de Ventas; pero los cuadros que hoy admiramos en la calle de la Princesa formaron en su mayoría el ornato del hogar de aquel enérgico carácter, de aquel hombre cuyo sonar de espuelas causaría pavor hasta a los personajes retratados, de cobrar existencia, como deleite singular habríales causado la vista de aquella encantadora Alejandrina María de Tascher, esposa del *Espadón*, contraste rudo, sedante espléndido para aquella inquietante imaginación del soldado aguerrido, del político insosegable y dominador, en cuyo pecho existían, no obstante, bondades y dulzuras insospechadas.....

Con escasos antecedentes acerca del origen y autores de los cuadros que vimos, la mayoría de los cuales son herencia de la esposa del general Narváez, una Tascher de la Pagerie, de la familia de la Emperatriz Josefina, casi nos tenemos que limitar hoy a hacer una relación incomentada de los más interesantes que, conforme discurrimos, rodeados de nuestros consocios, por las amplias estancias, anotamos con premura.

En la escalera vense dos buenos tapices y dos cuadros representando batallas navales en las que intervino D. Antonio Oquendo, así como varios retratos, uno de ellos de D. Fermín Martínez Ceballos.

144

GOYA (1746-1828)
La Marquesa de Espeja.
1,86 × 0,86 M.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

PANTOJA DE LA CRUZ (1551-1609)
Fray Hernando de Rojas.
0,84 × 0,67 M.

COLECCIÓN DE LA EXCMA. SRA. DUQUESA DE VALENCIA.

En el *hall* una linda silla de manos, estilo Luis XVI, luce sus pinturas versallescas.

Una hermosa tabla, procedente del convento de la Latina y representando a Jesús ante Pilatos y un buen tapiz, son los elementos decorativos del despacho de la casa.

Enriquecen el gabinete azul un retrato de la Reina D.ª María de la Paz y dos cuadros pequeños de Lucas, amén de varias miniaturas, retratos y artísticas porcelanas del Retiro.

Mención especial merece el salón amarillo, en el que se acumulan varios lienzos, algunos de singular mérito.

Recordamos haber visto un gran cuadro, *Santa Ana enseñando a leer a su Hija;* un *San Antonio* y un *San Francisco* de los buenos tiempos del Greco, y, en un caballete, un pastel de la Princesa de Asturias D.ª Mercedes de Borbón.

En el paramento principal de esta estancia penden interesantes lienzos: una buena cabeza de San Pedro y de otros dos Apóstoles; una monja dominica con un libro abierto en las manos; un hermoso retrato de la Emperatriz D.ª María de Austria, hija de Carlos V; dos bodegones y otros lienzos, dos de ellos firmados por Pérez Rubio.

En lugar preferente admírase un estupendo retrato de la Marquesa de Espeja, debido a Goya (1), y no lejos una copia del cuadro, que Vicente López pintó para el Real Palacio, representando al general Narváez.

En el mismo salón vense varios retratos de la familia, entre otros el del actual Marqués de Espeja, debido a García Mencía; otro de D. Blas Lezo y otro, en fin, de la Emperatriz Josefina.

Varias mesas-vitrinas, encerrando múltiples miniaturas, camafeos, dijes y relojes, componen el adorno de esta hermosa estancia.

En el salón blanco llaman la atención los retratos de Carlos III y de María Amalia de Sajonia, el de Fernando VI y los de los Reyes de Nápoles, hermanos de aquel monarca.

Son notables los cortinajes de este salón, dalmáticas bordadas en oro en la Real Fábrica de Toledo, de Molero Hernández, allá por el año de 1800.

En el gabinete que está a continuación admírase la espléndida be-

(1) En una de las láminas correspondientes a la visita a la colección de cuadros de la Duquesa de Valencia se ha equivocado las dimensiones del retrato de la Marquesa de Espeja, que no es 1,86 × 0,86, sino 1,06 × 0,86 lo que mide dicho cuadro.

lleza de D.ª Josefa del Aguila y Ceballos, Marquesa de Espeja, soberano retrato debido a Madrazo.

Un retrato, tal vez de Mengs, y un juego de café en porcelana de Sajonia, son las notas principales de la decoración de este gabinete.

De Alonso Cano es la *Piedad* que se contempla en la capilla, y de Alcora la colección de cacharros que se puede ver en la pieza que sirve de sacristía.

Nada menos que un *San José*, de grandes proporciones, de Murillo; un *San Francisco*, de Ribera; una copia de D.ª María de Austria y otro retrato de Carlos III, adornan el llamado gabinete de las Arañas, en el que se puede ver curiosas colecciones de abanicos y de tabaqueras.

En el gran salón, en cuya cabecera mandó construir el segundo Duque de Valencia un teatro, en el que se han dado contadísimas funciones, vense notables cuadros, entre ellos un Lucas Granach: *La Virgen con el Niño Manuel en los brazos;* un retrato, firmado por Pantoja de la Cruz, del Maestro Fray Hernando de Rojas, que reproduce nuestro fotógrafo con otros de mérito singular, como podrán apreciar nuestros lectores.

También se guarda en este salón un curioso lienzo que representa a Vicente López haciendo el retrato de Fernando VII, obra de un familiar del émulo de Goya.

Atribúyese a Velázquez un retrato de señora de la época de Felipe IV, así como otros dos que penden a uno y otro lado del anterior, pero nos parece el primero ser de Mazo, ignorándose el autor de los otros dos, sin duda de la escuela sevillana.

De Zurbarán es la conducción de un niño, muerto, por cuatro ángeles revestidos con largas túnicas.....

Por lo dicho, podrá el lector apreciar la importancia de la colección de cuadros del Palacio de la Duquesa viuda de Valencia; cuánto, por lo tanto, debe ser el agradecimiento de la Sociedad de Excursiones por la bondad de la ilustre familia al permitir fuese contemplada, así como la necesidad de encargar la redacción de estas crónicas a persona perita que pueda descubrir al lector toda la espiritualidad que encierran esas diversas manifestaciones del arte, en vez de encomendar misión tan exquisita a quien, como el que firma estas líneas, es sencillamente un modestísimo curioso, "el último de los allí reunidos".

F. P. M.

F. MADRAZO (1815-1894)

D.ª Josefa del Aguila y Ceballos, Marquesa de Espeja.

2,11 x 1,25 M.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET -MADRID

LUCAS CRANACH (?) (1472-1552)

La Virgen y el Niño rodeados de angeles.

1,25 x 0,85 M.

COLECCIÓN DE LA EXCMA. SRA. DUQUESA DE VALENCIA.

EN EL PALACIO DE MONTELLANO

En el solar que un tiempo ocupó el Palacio de Indo, en la manzana que limita el Paseo de la Castellana y las calles de Jenner, de Fortuny y del Cisne, se alza la espléndida mansión de los actuales Duques de Montellano, que fué visitada por la Sociedad el día 15 de Mayo.

Ostenta el título el Excmo. Sr. D. Felipe Falcó y Osorio, desde el año 1891, por cesión de su madre, la primera dama de la aristocracia española, Excma. Sra. D.ª María del Pilar Loreto Osorio y Gutiérrez de los Ríos, Duquesa de Fernán-Núñez, Condesa de Cervellón. En 23 de Octubre de 1681, queriendo premiar los continuados servicios que a la corona venían prestando los señores de la tierra, villa y comarca de Solís, desde los tiempos de D. Fernando II y D. Alonso VIII, otorgó el rey D. Carlos II el título de Conde de Montellano a D. José de Solís y Valderrábano, señor de Solís y otros Estados y villas, Caballero de Santiago y Adelantado de Yucatán, Condado que por Real decreto de 19 de Diciembre de 1704 y Real cédula de 4 de Febrero de 1705 fué convertido en Ducado con grandeza de España de primera clase. Este título pasó a la casa de Fernán-Núñez con el matrimonio de D.ª María Vicenta de Solís Vignancourt y Laso de la Vega, sexta Duquesa de Montellano, cuarta Duquesa del Arco, Marquesa de Castelnovo y de Pons, Condesa de Aigremont y de Saldueña y de D. Carlos Gutiérrez de los Ríos Sarmiento, Duque de Fernán-Núñez, Conde de Villanueva de las Achas, abuelos de la actual Duquesa de Fernán-Núñez, que es Condesa de Cervellón por su padre D. Felipe M.ª Osorio de la Cueva, que casó con la hija de aquéllos, D.ª Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos Solís.

Traen las armas del Ducado de Montellano, campo de oro y un sol de gules, con la bordura del campo componada de veros de azur (Solís).

Casó el actual Duque D. Felipe con la aristocrática dama D.ª Carlota Escandón y Bárron, y son sus hijos D. Manuel, Marqués de Pons, y doña Paloma, graciosísima criatura que llena de alegría aquel Palacio que, con tener muchos, es ella el mayor encanto.

Se entra a la señorial morada por la calle del Cisne, en cual chaflán con la de Fortuny está la puerta principal, dando cara la otra fachada a un preciosísimo jardín que, con su surtidor y jarrones, parterres y bancos, árboles y flores, idealmente colocado todo, parece un jardín de ensueño. La amabilidad de sus dueños es tal que queda todo a disposición de los excursionistas.

Hay en la planta baja una antesala central circular, de la que parte una hermosa escalera y unas galerías a derecha e izquierda. La antesala está decorada con unos espejos italianos pintados y las galerías con magníficos tapices, procedentes de la fábrica de los Gobelinos. Frente a la puerta de entrada se halla un cuarto adornado de riquísimos mármoles, unos jarrones de porcelana del Retiro y dos tapices con guirnaldas y medallones, procedentes también de la dicha fábrica de los Gobelinos, y que da paso al jardín en el fondo, a la derecha al salón encarnado y a la izquierda al salón de Goya.

En el salón encarnado, soberbiamente tapizado de damascos rojos, lucen cuatro cuadros que nos dicen ser de Guardi; el retrato de la señora Duquesa, pintado por Boldini, y una hermosa araña de cristal, de Venecia.

De este salón se pasa al salón grande, para el adorno del cual acaba de ser instalada una colección de cuadros, diez, ovalados y cuadrados, del siglo XVIII, que representan jardines italianos, pintados por Esteban Orlandi, pintor boloñés, discípulo de Pasinelli, que en colaboración de Orsoni, pintó y decoró varios teatros y capillas de Italia, cuadros estos recientemente adquiridos por los señores Duques en una villa cercana a Bolonia.

A la izquierda del cuarto de mármol se halla el saloncito de Goya, precioso estuche que el gusto exquisito de la señora Duquesa, que preside todo lo del Palacio, que bien puede decirse que es obra suya todo él, ha ideado para guardar cinco joyas del arte eminentemente español que nos legó el inmortal Goya. Son cuatro cuadros y un boceto, procedentes de la antigua casa de Osuna. Los cuatro cuadros, *El robo del coche*, *El columpio*, *La caída* y *La cucaña*, formaron parte de la colección de siete que por encargo de la Condesa de Peñafiel, más tarde Duquesa de Osuna, pintó Goya para la Alameda allá por los años 1786 ó 1787. Son de unas proporciones muy especiales dentro de la obra de Goya, pues son mayores que sus cuadros pequeños y menores que sus

cartones para tapices. En la obra sobre Goya del Sr. Beruete y Moret aparecen estudiados y tres de ellos reproducidos. El boceto es una monería, una preciosidad, en el que aparece inconfundible la personalidad del artista, mide 34 × 24 centímetros y parece ser el boceto del cartón para el tapiz conocido por *Las floreras*, que se conserva en el Museo del Prado. Las variantes son insignificantes; en el boceto aparece el conejito que sostiene el hombre en alto, cogido por los pies y colgando, la mujer que está de pie, sin flores en la falda, y el árbol en el tapiz aparece más completo, con una rama que con gran acierto cubre parte del cielo hacia el centro.

Del salón de Goya se pasa al comedor, por un paso en que la decoración pompeyana, lindísima por cierto, que tiene, estuvo en un salón del Palacio de las Vistillas y en el cual hay una gran vitrina con porcelanas de Capo di Monte, Sajonia y Viena.

El comedor: Es una pieza suntuosa; enmarcadas todas sus aberturas de soberbios mármoles, abiertas cinco al espléndido jardín por donde la vista se recrea con las tonalidades de árboles y flores, y cuando el caso lo requiere cierres de espejos multiplican las luces de las arañas del salón, aumentando la esplendidez del conjunto. En el techo un lienzo de la escuela italiana, adaptado por Feips. Entre dos aberturas un precioso tapiz de aquella manufactura de Beauvais fundada por Luis XIV en 1664, que sus telares de bajo lizo fueron de hilo más fino, 10 por centímetro, mientras que en los Gobelinos sólo tenían 7. Su asunto son flores, meramente decorativo.

La Biblioteca se halla también en la planta baja, en la galería que parte de la antesala, a la izquierda. Es una reproducción de la del Castillo de Potsdam. Hay en ella el retrato de la actual Duquesa por Raimundo Madrazo.

En el primer piso hubo ocasión de admirar algunas joyas de arte que adornan las habitaciones particulares de los señores Duques.

En mitad de la escalera que parte de la antesala, viéndose perfectamente desde la planta baja y desde arriba, se halla colocado un Sánchez Coello, retrato de la Infanta Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II y de Isabel de Valois, nacida en 1567, casada con el Duque de Saboya, Carlos Manuel en 1585, y fallecida en 1597, de cuerpo entero, de pie y a su lado un enanillo que la ofrece un búcaro.

Habitaciones particulares: Saloncito de la señora Duquesa. Unos me-

dallones al carbón, de María Antonieta y Luis XVI, por Mlle. Boze, de la colección de Osuna. Dos retratos al pastel de dos maestros, el de la actual Duquesa de Fernán-Núñez por Béjar, y el de la Srta. Paloma Falcó, de niña, de admirable composición, por Tiny Ruperecht, de Munich. Hay también en este saloncito una vitrina con una colección de amuletos (Higas) en azabache, cristal de roca y algunos de porcelana, muy interesante y la mejor después de la del Instituto de Valencia de Don Juan.

En el dormitorio: Cama con espléndido dosel y tapiz de seda con artísticos bordados. A un lado, tres tablas; en medio una ovalada, la Sagrada Familia, que la casa atribuye a Juanes, obra muy italiana, con reminiscencias rafaelescas, inspirada en sus obras, y, especialmente quizás, en la Virgen de la Rosa. A la derecha de esta otra hispano-flamenca, un Descendimiento, de principios del siglo XVI, que recuerda obras de Van der Weyden. A la izquierda otra de Sarroferrato, con la imagen de la Virgen con el Niño dormido en brazos. En la pared de enfrente, y entre los dos balcones que también dan al jardín, una Concepción, firmada por Martínez Pérez en 1734, de la escuela Madrileña. Las dos primeras tablas van reproducidas en el presente número.

En el tocador unos grabados con vistas de La Granja y dos preciosos caneleros de Sevres en oro y encarnado; en la capilla un primitivo hispano-flamenco representando el Descendimiento, en el altar frontero; en uno lateral un precioso frontal pintado imitando cuero de Córdoba; y aquí y allá infinitos detalles y preciosidades reveladores de la mano de hada que dirige su colocación, y de cuyo refinamiento todo el mundo se dió cuenta.

Terminada la visita del Palacio, todos los visitantes salieron a disfrutar del encanto del jardín, pareciéndonos a todos imposible que estuviéramos al lado de la Castellana en Madrid, y poco a poco se fueron retirando agradecidos a los Excmos. Sres. Duques de Montellano por sus bondades; agradecimiento que yo hago constar también en nombre de la Sociedad, muy efusivo, al final de esta mal hilvanada crónica.

MANUEL HERRERA Y GÉS

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

JUAN DE JUANES (1523?-1579.)

La Sagrada Familia.

0,75 X 0,63 M.

COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. DUQUE DE MONTELLANO.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Escuela Hispano-Flamenca: El Descendimiento de la Cruz.

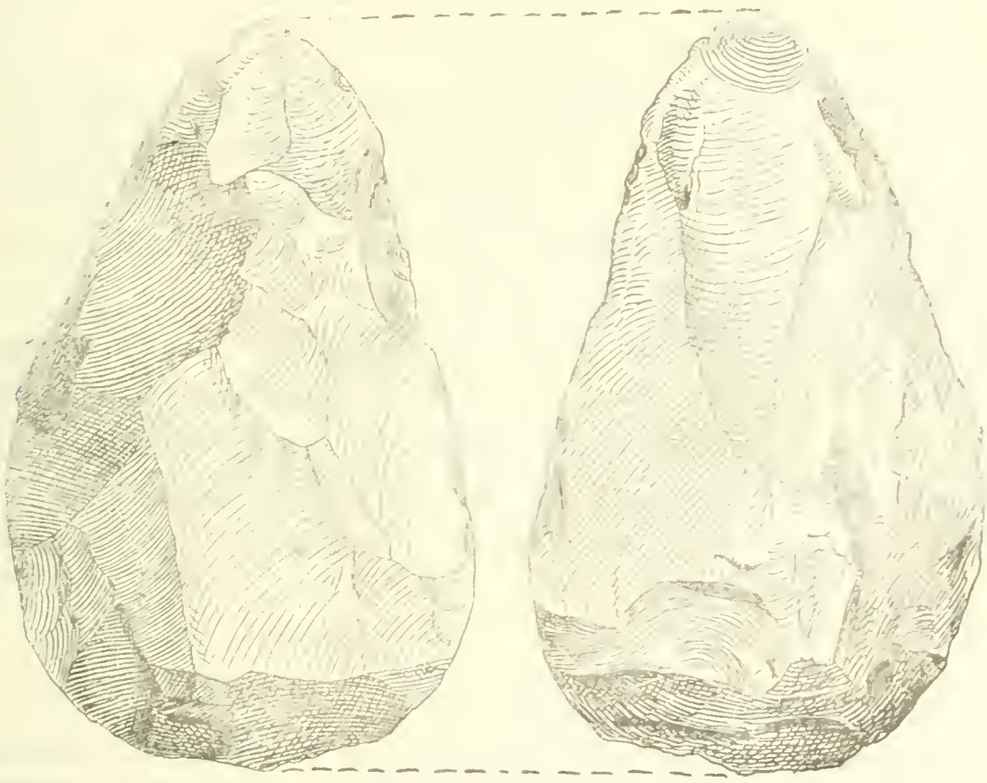
0,37 x 0.51 M.

COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. DUQUE DE MONTELLANO.

Paleolitos musterienses de la Casa de Campo (Madrid)

Desde hace tiempo suponíamos que *San Isidro* no podía ser el primer yacimiento paleolítico del Manzanares, y que era muy posible que río arriba existieran estratos con industria paleolítica.

En efecto; nuestros recientes paseos por la Casa de Campo han comprobado nuestras sospechas, pues hemos encontrado varios paleolitos



en la vaguada del arroyo de los Meaques y en el camino de la Encina de San Pedro.

Aquél es conocido en la bibliografía geológica por el hallazgo de restos fósiles de tortuga que *D. Ignacio Bolívar* encontró en 1872 y que han sido considerados como miocenos. El arroyo forma en la parte mediana de su curso profundos tajos, los que permiten estudiar la constitución del terreno, el que está formado en espesores variables por are-

nas, arcillas y limos de color rojizo con alguna grava, de indudable edad cuaternaria. Aparece en su parte inferior una arcilla muy compacta de color blanco y grandes placas de caliza blanca compacta. A veces, es arenosa y entonces es parecida a ciertos estratos de *Las Canteras de Vallecas.*

El principal hallazgo nuestro, fué el de un hacha de mano hallada *in situ* en un corte de arcillas rojizas situado aguas abajo del puente del *camino del Robledal.* El nivel en que fué encontrada el hacha estaba situado a dos metros de la superficie y a uno del nivel del arroyo que discurría en las arcillas blancas precitadas.

El hacha está tallada sobre lasca espesa de cuarcita grisácea verdosa y tiene forma amigdaloide. Sus aristas y filos están medianamente suavizados. No presentan concreciones ni otras particularidades ajenas a la tipotecnia. Su cara inferior es ligeramente convexa, y el bulbo ha sido anulado parcialmente por tabla supletoria. El plano de percusión está retocado. De la punta parte un extenso plano de lascado, producido indudablemente por el uso de la pieza. El borde derecho, o sea el más arqueado, ofrece una talla superficial y plana. La cara superior es abombada y está tallada superficialmente. Los filos cortantes son casi rectos y tienen algún retoque escaleriforme.

Todos los caracteres de esta hacha permiten clasificarla como de edad *Musteriense.* Confirma lo exacto de esta clasificación su identidad con las de igual edad encontradas por nosotros en nuestros dos años de exploraciones del gran número de yacimientos paleolíticos que se extienden desde *San Isidro* hasta la desembocadura del río Manzanares en *Vaciamadrid* (1).

(1) Véase la siguiente bibliografía:

H. Obermaier, "Yacimiento prehistórico de Las Carolinas (Madrid)".—(*Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*), núm. 16, 1917. Madrid.

H. Obermaier y *Wernert,* "Yacimiento paleolítico de Las Delicias".—(*Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*), tomo XI, Memoria 1.ª, 1918. Madrid.

J. Pérez de Barradas, "Nuevos yacimientos paleolíticos de superficie de la provincia de Madrid".—(*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*), tomo XIX, págs. 212-216, 1919.

P. Wernert y *J. Pérez de Barradas,* "El Almendro: Nuevo yacimiento cuater-

Los otros silex fueron encontrados en la superficie de la vaguada del arroyo (1), y entre ellos destaca una lasca subtriangular musteriense con plano de percusión extenso, facetado y retocado.

Los paleolitos encontrados *in situ* en el *camino de la encina de San Pedro* son una gruesa punta de silex, con intensa pátina amarilla, aristas y filos suavizados, y cuyo plano de percusión es muy reducido, y una lasca subtriangular con plano de percusión extenso y retocado, que tal vez sea un fragmento de una punta.

Todos los hallazgos referibles a la misma división del paleolítico inferior, prueban que en la *Casa de Campo* existen niveles arqueológicos de indudable edad musteriense, cuyo estudio procuraremos ampliar en futuras exploraciones.

JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS

Los cuadros de la Cartuja del Paular

Por escritura otorgada en Madrid ante el escribano Pedro de Aleas el 29 de Agosto de 1626, se obligó Vincencio Carducho con el prior y Comunidad de la Real Cartuja del Paular a pintar una serie de cuadros con asuntos tomados de la vida de San Bruno y otros venerables cartujos, destinados al claustro grande de aquel convento.

Allí estuvieron hasta la extinción de los regulares en 1836, pasando luego al Museo Nacional de Pinturas, que se abrió en Madrid el 24 de Julio de 1838 y se hallaba instalado en el antiguo convento de la Trinidad. Museo formado con los cuadros que recogieron en los suprimidos conventos de las provincias de Madrid, Toledo, Avila y Segovia las diferentes Comisiones de la Real Academia de San Fernando, autorizada para ello por Real orden de 20 de Enero de 1836.

Los lienzos pintados por Carducho, en número de 54, fueron des-

nario en el valle del Manzanares".—(*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*), tomo XXVII, págs. 238-269, 1919. Madrid.

P. Wernert y *J. Pérez de Barradas*, "Yacimientos paleolíticos del valle del Manzanares (Madrid)".—(*Memoria núm. 33 de la Junta Superior de Excavaciones*). Madrid, 1921; 112 págs. y XIV láminas.

(1) También encontramos restos de cerámica neolítica.

critos por D. Gregorio Cruzada Villaamil en el catálogo que de aquel Museo publicó el año 1865, copiando lo que de ellos había escrito en el tomo IV de *El Arte en España*.

Suprimido el Museo de la Trinidad, que se unió al del Prado por decreto de la regencia del Reino de 25 de Noviembre de 1870, hecho que no tuvo lugar hasta que se publicó el Real decreto de 22 de Marzo de 1872, los cuadros del Paular, como la casi totalidad de los procedentes de aquella Pinacoteca, fueron relegados a los almacenes del Museo del Prado y en ellos se guardaron hasta 1896, año en que empieza a disgregarse la obra de Carducho, repartiéndose por diversas provincias sin método de ninguna clase.

Como el estudio de esta colección es de gran interés (1), y son varios los aficionados que han deseado saber donde se hallan hoy esos lienzos, publicamos las siguientes notas para satisfacer su curiosidad.

Distribución de los 54 cuadros pintados por Carducho para el Monasterio del Paular

Núm. 1. *La conversión de San Bruno.*—En uno de los depósitos del Museo. En mal estado de conservación.

Núm. 2. *San Bruno y sus discípulos.*—En el mismo sitio.

Núm. 3. *San Bruno orando en el desierto de Chartres.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 4. *Visión de San Hugo, Obispo de Grenoble.* Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 5. *Milagro y aparición del P. Fr. Juan Fort.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 6. *San Bruno y sus discípulos.*—Museo de Bilbao.

Núm. 7. *San Bruno edifica el primer monasterio de la Orden.*—Museo de Tortosa.

Núm. 8. *Milagro de las aguas.*—Núm. 639 del Catálogo del Museo del Prado.

Núm. 9. *Sueño del Papa Urbano II.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 10. *Consagración de un Obispo cartujo.*—En el mismo sitio.

(1) Cruzada la creía superior en mérito artístico a la que pintó Eustaquio Le Sueur para el claustro pequeño de la cartuja de la calle d'Eufer, en Paris. Se compone de 22 cuadros ejecutados entre 1645 y 1648, y se exhiben en el Louvre desde 1848.

Núm. 11. *San Bruno y el Duque Rogeno.*—En uno de los depósitos del Museo del Prado.

Núm. 12. *San Bruno orando.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Núm. 13. *Milagro de San Bruno.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 14. *San Bruno y un Obispo de su Orden.*—En el mismo sitio.

Núm. 15. *Milagros de Fr. Juan Fort.*—Palacio episcopal de Jaca.

Núm. 16. *El Papa Urbano II y San Bruno.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 17. *Muerte de San Bruno.*—Universidad de Sevilla.

Núm. 18. *San Bruno ante el Obispo de Grenoble.*—Palacio episcopal de Jaca.

Núm. 19. *San Bruno y el Duque Rogeno de Nápoles.*—Instituto de Zamora.

Núm. 20. *San Bruno y sus discípulos ante el Obispo de Grenoble.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 21. *El Obispo D. Hugo tomando el hábito.*—En el mismo sitio.

Núm. 22. *Humildad del Obispo D. Hugo.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Núm. 23. *San Bruno y San Hugo en el refectorio del convento cartujo.*—Museo de Tortosa.

Núm. 24. *San Bruno renunciando el arzobispado de Regio.*—En el Museo del Prado, restaurado recientemente.

Núm. 25. *San Bruno se aparece al Duque de Calabria.*—Museo de San Sebastián.

Núm. 26. *San Bruno besando los pies al Papa Urbano II.*—En el mismo sitio.

Núm. 27. *Despedida de San Bruno de sus compañeros, en Chartres.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 28. *Perseverancia de un cartujano.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Núm. 29. *San Bruno visitado por otro santo.*—Museo de Bilbao.

Núm. 30. *San Bruno llamado por el Papa Urbano II.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 31. *Extasis del Obispo D. Hugo.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 32. *San Bruno escribiendo en su celda.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 33. *Visión del padre Fr. Juan Fort.*—En uno de los depósitos del Museo. En mal estado de conservación.

Núm. 34. *Aparición de San Elías.*—Catedral de Córdoba.

Núm. 35. *Muerte de un venerable cartujo.*—En el Museo, restaurándose.

Núm. 36. *Un Cardenal cartujo en oración.*—Instituto de Zamora.

Núm. 37. *Aparición de San Bruno.*—En el Museo, restaurándose.

Núm. 38. *Martirio de frailes cartujos.*—En el Museo, en mal estado.

Núm. 39. *Martirio de un cartujo.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Núm. 40. *Muerte de Juan Susilla y otros cartujos.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 41. *Martirio de tres frailes cartujos.*—En el mismo sitio.

Núm. 42. *Aparición de la Virgen a Fr. Juan Fort.*—En uno de los depósitos del Museo.

Núm. 43. *Martirio de los cartujos en Alemania.*—Universidad de Sevilla.

Núm. 44. *Martirio de varios frailes cartujos.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 45. *Martirio de los cartujos de Alemania.*—En el Museo, en mal estado.

Núm. 46. *Martirio de dos cartujos.*—Instituto de Logroño.

Núm. 47. *Martirio de dos frailes cartujos de Londres.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 48. *Martirio de los cartujos del convento de la Anunciación de Londres.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Núm. 49. *Milagro de San Bruno.*—Instituto de Logroño.

Núm. 50. *Predicación de un Obispo cartujo.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 51. *Martirio de tres frailes cartujos.*—En uno de los depósitos del Museo.

Núm. 52. *Muerte del venerable Odón de Novara.*—En el Museo, número 639ª del Catálogo.

Núm. 53. *La Santísima Virgen, rodeada de San José y San Juan bendice a los Santos de la Orden.*—Escuela de Bellas Artes de la Coruña.

Núm. 54. *Extasis de un Santo cartujo.*—Palacio arzobispal de Valladolid.

Resumen por Localidades

En la Escuela de Bellas Artes de la Coruña. Números 4, 13, 14, 20, 21, 27, 30, 32, 40, 41, 44, 47, 50 y 53. Total 14, concedidos por R. O. de 18 de Junio de 1896.

En la Catedral de Córdoba. Números 3, 5, 9, 10, 16, 31 y 34. Total 7, concedidos por R. O. de 1.º de Noviembre de 1896.

En el palacio arzobispal de Valladolid. Números 12, 22, 28, 39, 48 y 54. Total 6, concedidos por R. O. de 5 de Octubre de 1898.

En el Museo de Tortosa. Números 7 y 23. Concedidos por R. O. de 10 de Octubre de 1901.

En el Instituto de Zamora. Números 19 y 36. Concedidos por R. O. de 10 de Octubre de 1901.

En el Museo de San Sebastián. Números 25 y 26. Entregados en 18 de Febrero de 1902.

En el Instituto de Logroño. Números 46 y 49. Concedidos por de R. O. 2 de Marzo de 1910.

En la Universidad de Sevilla. Números 17 y 43. Concedidos por R. O. de 2 de Agosto de 1911.

En el Museo de Bilbao. Números 6 y 29. Concedidos por R. O. de 31 de Diciembre de 1913.

En el palacio episcopal de Jaca. Números 15 y 18. Concedidos por R. O. de 30 de Mayo de 1914.

Total en provincias, 41 cuadros.

En el Museo del Prado. Expuestos y catalogados números 8 y 52. En dos depósitos, en buen estado, números 2, 11, 24, 35, 37, 42 y 51. Arrollados, en muy mal estado, números 1, 33, 38 y 45.

Total en el Museo, 13 cuadros.

Además de los que componían esta serie, había en el Paular otros tres lienzos de Carducho, también descritos por Cruzada, y son:

Núm. 84. *San Bruno en oración.*—En uno de los depósitos del Museo.

Núm. 618. *La degollación de San Juan Bautista.*—Concedido en depósito a la Escuela de dibujo de Cáceres, por R. O. de 3 de Febrero de 1887.

Núm. 998. *La Anunciación.*—Concedida en depósito al Museo y biblioteca de Villanueva y Geltrú por R. O. de 26 de Mayo de 1882.—*P. B.*

BIBLIOGRAFIA

Angel del Castillo López.—*Riqueza monumental y artística de Galicia.* (La Coruña, tipog. de *El Noroeste*, 1921.)

El Sr. Castillo, delegado regio de Bellas Artes en la provincia de La Coruña, dió una conferencia sobre el tema que antecede, tratando en ella de la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y las artes industriales en Galicia.

En ella nos enumera los monumentos gallegos, tanto de la Arquitectura cristiana como de la civil, empezando por el monumento más antiguo de Galicia, que es el de San Pedro de las Rocas, siguiendo por la iglesia visigoda de Santa Comba de Bande y la iglesia mozárabe de San Miguel de Celanova. En el estilo románico cita a Santa María de Cuiña, Santiago de Allariz y Santa María de Castrelós, de una sola nave y un solo ábside o semicircular. Santiago de Cereijo, San Julián de Coirós y San Martín de Tiobre, rectangular; las de planta basilical, de tres naves y tres ábsides semicirculares, como San Pedro de Mezonzo, San Martín de Jubía, San Esteban de Ribas de Sil y San Salvador de Bergondo. La de Cambre y Carboeiro, de planta de cruz latina con girola y capillas absidales; las iglesias de Breamo y Corujo, de cruz griega con triple ábside semicircular; de cruz latina con una sola nave, y otra de crucero y ábside rectangular, de San Pedro de Angoares; la doble iglesia de Acoba, de una sola nave cada una y ambas unidas por un muro común, y otras varias que sería muy largo enumerar aquí.

Del estilo ojival cita, entre otras muchas, Santiago y Santa María de Betanzos, San Salvador de Cinis y Santo Domingo de Ribadavia, Santa Clara de Pontevedra, San Martín de Noya, San Francisco de Vivero y Santo Domingo de Pontevedra.

Del arte plateresco, los ejemplares de las fachadas de San Martín Pinario y del Hospital Real de Santiago, iglesias de Cangas y Carril y el hermosísimo templo de Santa María de Pontevedra. De los siglos XVI y XVII, los monasterios de Sammos, Sobrado, Celanova y Monfero.

De la arquitectura civil cita los restos de castillos, que aún se conservan, de Narahío, Andrade, Moeche, Castroverde, y los notabilísimos de Pambre, Castro, Caldelas, Vimianzo, Monterrey, Sobroso y Ribadavia; el castillo de Sotomayor, el palacio de Sobrán; las torres de Alló, Lestedo y Cereijo; las casas de Láncara, Rúa Nueva y Santa Cruz de Rivadulla y Fontán, Aballe; torres de Penela, Lastrobe y San Tirso, y, por último, los palacios de Oca, Santo Tomé, Fefiñanes, Marqués de Valladares, Gondomar y Liñares.

En Escultura, los pórticos de las catedrales de Santiago y de Orense, numerosos sepulcros señoriales y varias imágenes de iglesias y monasterios, haciendo especial mención de la escuela compostelana de azabacheros de los siglos XVI y XVII, y de la hermosa colección de crucifijos de marfil que guardan las catedrales y monasterios gallegos.

De Pintura, varias pinturas murales de la Edad Media, como las de la catedral de Mondoñedo y Santa María de Mellid y parroquial de Chouzan; las miniaturas de libros antiguos, como el Códice de Calixto II, el Breviario de Fernando I y el Cartulario de la catedral de Compostela.

De orfebrería y mobiliario litúrgico cita también un sinnúmero de objetos, que nos es imposible citar aquí por falta de espacio.

El trabajo del Sr. Castillo es sumamente útil para el excursionista y el viajero porque nos muestra toda la riqueza monumental y artística de Galicia y hace muy atinadas consideraciones sobre ella.—*C. de P.*

REVISTA DE REVISTAS [1]

The Burlington Magazine for Connoisseurs.—(Octubre de 1913 a Marzo de 1914.) ● Roger Fry: *Some pictures by El Greco.* ● *Two still-life pictures by Murillo (?).* Tancred Borenius: *Aragoneses primitives, by José Pijoan.* ● A. de Beruete y Moret: *A hitherto unknown Velázquez.* ● Egerton Beck: *Ecclesiological notes on a Catalogue of spanish old Masters.* ● August L. Mayer: *An unknown portrait by Murillo.*

Bolletí de la Societat Arqueologica Lulliana.—(Anys XXX y XXXI.-1914-1915.) ● Aguiló (Estanislao): *Tractac de Pau entre el Rey de Mallorca, D. Sancho, y el de Bujla, Boyhabia Abubechte (23 de Novembre de 1312.)* ● *Sobre posar ermitans an el castelló d'Alaró (1691).* ● *Tratac de Pau entre el Rey del Garb y els embaixadors del Rey de Mallorques, Jacme III, firmat a Trimce a 15 de Abril de 1339.* ● *En defensa del Palau de l'Almudaina. Exposición presentada a S. M. el Rey.* ● Pons (Antoni): *Fray Pedro Cima, décimo obispo de Mallorca (1378-1390.)* ● Jusep Maria Quadrado: *Proceso instruido contra el Gobernador Arnaldo de Erill, su asesor Des Torrents y el Procurador Real Bernardo Morera, acusado de favorecer a los partidarios del destronado Jaime III, con otros procedimientos tocantes a la confiscación de bienes de los condenados a muerte y al destierro de los sospechosos. Índice de las personas nombradas en el proceso.* ● Ramis D'Aireflor y Jusep Sureda: *Catastro de la Ciudad de Mallorca (1578).* ● Leoncio Zufiria: *Letra Apostólica de Clemente V referente al Monasterio de Santa Margarita de Mallorca.*

Bética.—(Año IV.-1916.) ● J. L. V.: *El Museo Municipal.* (Se reliere al de Sevilla.) ● P. Quintero: *Sillería de Coro de la Catedral de Sevilla.* ● Manuel Chaves Jiménez: *Itálica.* ● Herculano: *El Archivo Municipal.* (De Sevilla.) ● José Bernal Montero: *Curiosidades de Niebla.* ● Manuel Chaves Jiménez: *La Catedral de Oviedo.* ● Javier Laso de la Vega: *Hierros forjados.* ● Javier Laso de la Vega: *Diego de Riaño en Sevilla y Diego de Siloe en Granada.* ● *Pueblos andaluces: Peñaflor.* ● M. Merino Castejón: *Orfebrería Cordobesa.* ● Manuel Chaves Jiménez: *Córdoba.* ● *Exposición Valdés Leal.* ● Vicente Lampérez y Romea: *Ubeda y Baeza.* ● M. CH. J.: *Una joya barroca de Sevilla: La capilla de San José.* ● Celestino López Martínez: *Retrato de D. Miguel de Mañara.*

Bolletí de la Societat Arqueologica Lulliana.—(Anys XXXII y XXXIII.-1916-1917.) ● Antoni Maria Alcover: *La Santa Iglesia Catedral de Mallorca: Capillas, Sepulcros, Retablo, Tesoro de la Sacristía, Archivo, Biblioteca, Pintura mural en Mana-*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.

cor. ● P. Miguel Alcover: *La Capilla de San Alonso en Monte Sión.* ● Agustí Guades: *Per l'historia dels Gremis de Mallorca: Acte públich de Perdó (1653.)* ● Miguel Costa y Llover: *La Santa Iglesia Catedral Basílica de Mallorca: I bosquejo histórico y descriptivo del conjunto.* ● Francisco Frontera: *Documentos inéditos del Pontificado del Reverendísimo Don Francisco Ferrer, Obispo de Mallorca (1467-1475.)* ● Gabriel Llabrés: *Historia del Colegio de Monte Sión de Palma (1564-1606), por Matías Borrasá.* ● *Correspondencia familiar de Monseñor Gabriel Vaquer, París, 30 de Septiembre de 1506; de Antonio Juan Vicens, París, 30 de Julio 1508; de A. Abelló, Canónigo, Mallorca, 22 de Abril 1510.* ● *Vida de Fray Simón Bauzá, Obispo de Mallorca (1552-1607-1623), por Fray Sebastián Manera, Dominico (1683-1748.)* ● *Los Archivos de Mallorca: El Municipal de Alcudia, y lista de Calvarios de esta ciudad de 1375 a 1800.* ● *Inventario de muebles de un predio de Petra en 1521. Inventari del Castell de Bellver (1348). Galería de artistas mallorquines: Martín, Bernardo, Pedro y Martín Mayol, pintores (1346). Seis pintores de Mallorca en 1328.* ● Lorenzo Lliteres: *Pergaminos del Archivo del Convento de Santa Clara de Palma. Siglos XIII, XIV y XV.* ● Bartolomé Nigorra: *Sobre un folleto de canto llano.* ● Antoni Maria Penya: *Privilegi del Convent de Jesús de Mahó de porer pescar dins aquell port de S'Escui en Avall.* ● José Ramis de Ayreflor y Sureda: *Exposición de Cerámica. Siglos XV al XIX.* ● Pere A. Sanxo: *Festes celebradas a la ciutat de Mallorca quant presentàren el Rotul de Beatificació de Sant Alonso Rodríguez (1627).* ● Antoni Truyols: *Inscripcions sepulcrals de les esglesies de Manacor.* ● Pedro Ventayol: *Decadencia de Alcudia hasta mediados del siglo XIX.*

Bolletí de la Societat Arqueologica Luliana.—(Anys XXXIV y XXXV.—1918-1919.) ● Estanislao de K. Aguiló: *Los muros de Alcudia (1338). Nostra Señora de la Victoria de Alcudia (1439). Sant Nicolau de Portopí (1339 1450). Libreros (1521-22).* ● Augusté Buades: *Per l'historia dels gremis de Mallorca: Gremi de pescadors (1581-1583). Ídem de calsaters (1583). Ídem de sabaters (1586-1587).* ● Agustí Cangelles Gará: *Inventari de la Parroquia de Santa Creu (1529). Bandas de fines del siglo XIV.* ● P. Martín Gualba: *Historia del Colegio de Nuestra Señora de Monte Sión, de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Mallorca desde su principio, con el orden de los Rectores y años:* ● Gabriel Llabrés: *Galería de artistas mallorquines: XLIV. Andrés Pitsala, platero (1532). XLV. Juan de Sales, escultor (1531). Erección del actual oratorio de la Victoria (1679-1695). Noticias históricas de las calles de Palma.* ● José Ramón Mélida: *El claustro del convento de Sant Vicens Ferrer en Manacor.* ● I. Macabich, Presbítero: *Cartas de Jaime III al cronista Ramón Muntaner, su lugarteniente en Ibiza (1334-1335.)* ● José Planas: *Capítulos para la repoblación de la ciudad de Alcudia (1785.)* ● José Ramis de Ayreflor y Sureda: *Sindicato forense de Mallorca, siglo XVI. Inventario de la casa y bienes muebles del Procurador Real de Mallorca D. Hugo de Besard y de Palou (1594). Copia de la cláusula de la fundación del Colegio de San Ignacio de la villa de Pollensa, aceptada por Nuestro Mui Rdo. Gral. Carlos de Noyele, en Roma, a 15 de Agosto de 1686.* ● Guillem Reynés: *Traballs arqueologiques di Mallorca: La Basílica del Port de Manacor.* ● Francisco Torrens, Presbítero: *Templo parroquial de Petra. Iglesia-convento de San Bernardino de Petra.*

Ilustración Española y Americana.—(Año LXIII.-1919.) J. Nogales Delicado: *Exposición de hierros antiguos.* De nuestra arquitectura militar: *Salamanca: La Torre del Clavero.* Federico Pita: *Santiago de Compostela.*

Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France.—(Año 1919.) Nada de Arte, Arqueología e Historia referente a España.

Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.—(Año 1919.) A. Durán Sampere: *Noticies documentals d' antics camins, viatgers i viatges.* Jaume Massó Torrents: *Torroella de Montgrí.* Joan Roig i Font: *Notes d' una excursió pel Segrià i l' alt pla d' Urgell.*

Revue Hispanique.—(Tomos 45-46 y 47.-Año 1919.) *Deux poemes français sur Madrid, reditées par S. Durieu.—1. De Blainville. Madrid ridicule.—2. Blaise-Henri de Córte, Baron de Waleff. Les rues de Madrid.* *Libelos del tiempo de Napoleón, colección formada por Santiago Álvarez Gamero.* Francisco de Moncada, Conde de Ossona: *Empresas y victorias alcançadas por el valor de pocos catalanes y aragoneses contra los imperios de turcos y griegos.* L. Barrau-Dihigo: *Etude sur les actes des rois asturiens* (718-910.) Joaquín Miret de Sans: *Enquesta sobre el torvador Vilarnau amb algunes noves de Guillen de Bergadá, Ramón de Miraval i Guillen de Mur.* L. Barrau-Dihigo: *Remarques sur la Chronique dite d'Alphonse III.* Paul Höberg: *Notices et extrails des manuscrits espagnols de Copenhague.* Manuel Ponce: *Relación de las fiestas a la canonización de cinco santos* (1622), *reimprímela C. B. Mendiola.* François Bertaut: *Journal de voyage d'Espagne* (1659), *reditée par F. Cassan.* Charles Verardi: *Historia Bética. Réedité par L. Barrau-Dihigo.* *Lettres de la Marquise de Gudianes* (1693-1695), *publiées par A. Martin.*

La Esfera.—(Año 1919.) Manuel Huerta Marín: *La catedral de La Seo de Zaragoza.* Carlos Sarthou Carreres: *Monasterios de España: La ex cartuja de Porta-Coeli.* Juan Domínguez Berrueta: *Una visita a las Dueñas* Joaquín Alcaide de Zafra: *El soldado de Hernani.* José Gómez Renovales: *La casa del carbón de Granada.* B. Taracena Aguirre: *San Baudelio de Berlanga.* J. Muñoz San Román: *Torres sevillanas: La Encantada o de D. Fadrique.* Conde de Santibáñez del Río: *Moradas históricas. Una plaza de Segovia.* E. Rodríguez Solís: *Teatros de España: Teatro celtíbero, Teatros romanos, Teatros españoles.* Anselmo Gascón Gotor: *La riqueza artística de Zaragoza.* Francisco Goñi: *El palacio del Infantado en Guadalajara.* Leopoldo Soler y Pérez: *Azulejos religiosos.*

Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.—(Santander. Año 1919.) Octavio Bianqui y A. G. Riancho: *Retrato de D. Pedro de Ceballos Sáiz. ¿Velázquez?* Amós de Escalante: *Un prólogo inédito a tas Memorias del obispado de Santander de Martínez Mazas* (1731-1805). J. Fresnedo: *Noticias sobre algunos retratos.* Amalio Huarte: *Sancho de Muñón. Documentos para su biografía.* Tomás

Maza Solano: *Santa María de Piasca (un Ms. de 1519).* ● Elías Ortiz de la Torre: *Un retrato de Fernando VII, por Goya.* ● Ortiz de la Torre: *Iglesias de la Montaña: Santa María de Cayón, San Andrés de Cayón y San Miguel de la Penilla.*

Revista de Filología Española.—(Tomo VI.-1919.) ● Eugenio Mele: *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII.* ● J. Sarrailh: *Algunos datos acerca de D. Antonio de Liñán y Verdugo, autor de la "Guía y Avisos de Forasteros"* (1620).

Bulletin Hispanique de Burdeos.—(Tome XXI.-Año 1919.) ● G. Girot: *A props d'une edition récente de la Chronique de Alphonse III.* ● F. Valls Taberner: *Relacions familiars i polítiques entre Jaume el Conqueridor i Anfos el Savi.* ● A. Morel-Fatio: *Camille Gutierrez de los Rios.* ● G. Girot: *La Chronique léonaise et les petites annales de Castille.* ● *El Abencerraje. D'Apres l'inventario et la Diana.* ● G. Girot: *Appendices a la Chronique latine des Rois de Castille, jusqu'en 1236.* ● G. Daumet: *Inventario de la collection Tiran.* ● G. Girot: *Documents sur Marchena.—Deux lettres.—Un interrogatoire.* ● G. Girot: *Recherches sur la Chronique latine des Rois de Castille.* ● Alfred Laumonier: *Fouilles de Bolonia (mars-juin). La Maison du Cadran Solaire.*

Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra.—(Año 1920.) ● Rogelio G. de Mongelos: *Felipe II y Navarra.* ● Julio Altadill: *Geografía histórica de Navarra: Los despoblados.* ● Tomás de Azcárate Pardo: *Don Pedro de Labrit y Navarra, Obispo de Comenges, a la luz de nuevos descubrimientos históricos.* ● Victoriano Lacarra: *Los antiguos gremios de Estella.* ● Santiago Bengoechea: *Don Miguel Pérez de Legaria, Obispo de Pamplona* (1286-1304). ● Juan de Iturralde: *La huelga en Navarra en el siglo XIV.* ● Mariano Arigita: *Los Priores de la Seo de Pamplona.* ● Julio Altadill: *La supuesta Durandona de Roldán.* ● Julio Altadill: *Las fábricas de armas en Navarra.* ● Onofre Larrumbe: *Inventario de Arte Navarro: Arca del siglo XV.* ● Julio Altadill: *Artistas exhumados.* ● Juan Iturralde: *Una visita al Castillo de Javier antes de su restauración.* ● Julio Altadill: *Datos para la historia del arte en Navarra.* ● Bernardo Catalán: *Interpretación de una lápida.* ● Crisanto Lasterra y Julio Altadill: *Segundo Congreso de Estudios Vascos.* ● Julio Altadill: *Exposición de Arte retrospectivo celebrada en Pamplona en Julio de 1920* (13 láminas). ● Odón de Apraiz: *Del origen vasco del Reino de Aragón.* ● Francisco Arrainza: *Los bailes regionales.* ● Julio Altadill: *Artistas exhumados.* ● Pedro Emiliano Zorrilla: *Documentos para la Historia de Navarra.*

Estudio.—(Año 1920.-Tomos I al IV.) ● Benigno Pallol: *Pintura española: Claudio Coello.* ● Félix Durán: *La escultura en Cataluña en el siglo XV: Los artistas.* ● Félix Durán: *La escultura decorativa y la imaginería en piedra del último período ojival en Cataluña.* ● A. Gascón de Gotor: *Ramón Casal y Vernis, ex librista catalán.* ● Pedro Planas, S. J.: *La prehistoria y la protohistoria española a propósito de una ciudad troglodita en Tortosa.*

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (Tercera época.-Año XXIV.-1920.) Cristóbal Espejo: *La carestía de la vida en el siglo XVI, y medio de abaratarla.* José Ramón Mélida: *Monumentos megalíticos de la provincia de Cáceres.* Claudio Sanz Arizmendi: *Las primeras acuñaciones de los Reyes Católicos.* Ricardo de Aguirre: *Noticias para la historia de la guitarra, con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional.* Vicente Castañeda: *Relaciones geográficas, topográficas e históricas del Reino de Valencia, hechas en el siglo XVIII a ruego de D. Tomás López.* M. S. y S.: *Documentos rivagorzanos del tiempo de los reyes franceses Lotario y Roberto.* A. G. P.: *Fragmentos del Archivo particular de Antonio Pérez, secretario de Felipe II.* Angela García Rives: *Clases sociales en León y Castilla.* Gabriel M. del Río y Rico: *La imprenta en el siglo XV: Ocho ediciones conocidas de la imprenta de Botel en Lérida.* Ricardo del Arco: *Misterios, autos Sacramentales y otras fiestas en la Catedral de Huesca.* Carmelo Viñas Mey: *La legislación social en la Recopilación de Indias.* Angel González Palencia: *Extracto del Catálogo de los documentos del Consejo de Indias, conservados en la sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional.* José Ramón Mélida: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1919.* Cecilia Herrero: *La letra visigoda en los Reinos Pirenaicos.* Pelayo Artigas: *Antiguas familias de Soria: Los Salcedos y los Ríos, progenitores de los Condes de Gomara.* José F. Menéndez: *Apuntes y datos que permiten asegurar que no fué Alfonso III el Magno el fundador de la Basílica de San Salvador de Val-de Dios, en Asturias, y de cómo la fecha de erección del citado templo es anterior al siglo IX.* Jesús Domínguez Bordona: *Noticias de plateros madrileños de los siglos XVI y XVII.* Angel González Palencia: *El testamento de Juan López de Hoyos, maestro de Cervantes.*

Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.—(Año 1920.) J. Serra i Vilaró: *Mina i fundició d'aram del primer periode de la Edat del Bronze.* A. Durán y Sampere: *La Casa Municipal de Cervera.* J. Domenech Mansana: *Sant Pere de Galligans.* César a Torras: *Les comarques naturals de Catalunya.* *Guia del Conflent, Vallespir, Canigó y Alberes.* Eduard Fontseré: *L'hombra dels alts Pirineus damunt de Barcelona.*

Nuestro Tiempo.—(Año XX.-1920.) A. Gascón de Gotor: *El II Congreso de la Corona de Aragón, celebrado en Huesca* (Alto Aragón).

Gazette de Beaux Arts.—(62 année.-1920.) Nada de Arte, Arqueología e Historia referente a España.

The Studio.—(Año 1920.) Margarita Nelken: *Modern Spanish Painting-Valentin and Ramon de Zubiaurre.* Margarita Nelken: *The Palette of Velázquez résumé of a lecture by Don Aureliano de Beruete.*

Arte Español.—(Tomo V.-1920.) Juan Cabré Aguiló: *Acrópoli y Necrópoli cántabras de los celtas berones del Monte Bernorio.* Enrique María de Repullés y Vargas:

Una página del arte barroco en España: El Hospicio de Madrid. Manuel Martínez y Casa López: *La Ermita de San Pedro en Castro Urdiales.* Joaquín Ezquerra del Bayo: *Exposición del abanico en España.* El Marqués de Villaurrutia: *El Papa de Velázquez. La tabla de Nuestra Señora de Gracia.* Antonio Bermejo de la Rica: *La pila de la Catedral de Santander.* Eduardo de la Pedraja: *El Castillo de Liencres.* J. E.: *Estampas de Carmona.* Pedro María de Artiñano: *Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias.* Elías Tormo y Monzó: *El arte barroco en Valencia.* El Barón de la Vega de Hoz: *La espada de Alfonso VI, conquistador de Toledo.* Federico Pita: *Galicia Monumental: Santa María la Real de Sar.* Julio Altadill: *La Exposición de Arte retrospectivo de Pamplona.* August L. Mayer: *Dos tablas primitivas españolas.* El Conde de Casal: *Páginas de Noviembre: Enterramientos de Reyes de España.*

Raza Española. —(Año 1920.) V. L. R.: *Una obra de Pompeyo Leoni: El sepulcro del Prelado e Inquisidor general D. Fernando Valdés.* Conde de Cedillo: *Las lágrimas de San Pedro.* Vicente Lampérez y Romea: *El cocinero del Obispo de Cartagena: Una página de la historia burgalesa.* El Marqués de Laurencín: *La Princesa de Carignan en España. Corrida de toros nocturna en 1636.* L. A. G.: *Páginas para la historia de las misiones en América: Las misiones y la industria en California.* Luis Pérez Bueno: *Exposición del abanico en España.* Montecristo: *La Emperatriz Eugenia y el castillo de Arteaga.* El Marqués de Laurencín: *La Virgen de los Caballeros de Montesa.* León Roch: *La casa ducal de Hijar y sus privilegios.* Angel Lasso de la Vega: *Mansiones sevillanas: La casa del correo mayor Rodrigo de Xerez.* Antonio Ballesteros: *Magallanes y el centenario del descubrimiento del Estrecho.* P. Poggio: *El salón de otoño.* W. E. Retana: *La descendencia española en Filipinas: Por qué habiendo sido tanta queda de ella tan poca.* Pedro Garrigós: *Exposiciones de pintura española en Londres.*

Ateneo de Vitoria.—(Año 1920.) Adolfo de Larrañaga: *Una joya pictórica: El Cristo de Ribera.*

Boletín de la Comisión provincial de monumentos de Orense.—(Tomo VI.-1920.) M. Martínez Sueiro: *Ilustres dominicos gallegos de San Esteban de Salamanca.* M. Castro y M. Martínez Sueiro: *Documentos del archivo de la catedral de Orense.* Marcelo Macías: *Inscripción medioeval.* M. Martínez Sueiro: *Varones ilustres de Orense: Siglos XVI y XVII.* Marcelo Macías: *Cantidades con que el Arzobispado y Obispados de Galicia ayudaron a Sancho IV de Castilla en la campaña contra los moros después de la toma de Tarifa.* Marcelo Macías: *Inscripciones asturicenses en los «Diarios» de Jovellanos.* Benito F. Alonso: *Pedro Díaz de Cadóniga.* Cándido Cid: *Documentos de la catedral de Orense.* A. Saco y Arce: *Literatura popular de Galicia.* Marcelo Macías: *Dónde pasó su infancia Alfonso el Sabio.* F. B. A.: *Donación de San Rosendo, fundador de la ilustrísima casa de Celanova, en favor del convento.* Benito F. Alonso: *Efemérides para la historia de la provincia y obispado de Orense.*

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XXIX. — Tercer trimestre

Arte · Arqueología · Historia

MADRID.—Septiembre de 1921

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ARAGÓN MONUMENTAL

LA CIUDAD DE JACA

I

NOTAS HISTÓRICAS

Escribió las memorias antiguas de Jaca y sus montañas el P. Fr. Ramón de Huesca en el tomo VIII de su *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón* (Pamplona, 1802). Si bien algunos de sus asertos han sido después rectificados por sucesivas investigaciones, es muy importante el caudal de datos históricos (arqueológicos, no) que el tal volumen ofrece.

Codera (1) pone en duda lo del conde Aznar, afirmando que la comarca jaquesa no fué dominada de modo permanente por los musulmanes. Serrano y Sanz (2) acepta la probabilidad esencial de la tradición de la defensa de Jaca por el valeroso Conde, desfigurada aquélla al correr de los siglos. Sea como quiera, es lo cierto que el territorio de Jaca es uno de los más evocadores de nuestra civilización, cuna de la

(1) *Límites probables de la conquista árabe en la cordillera pirenaica*, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 48, págs. 289 y siguientes.

(2) *Noticias y documentos históricos del Condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III* (Madrid, 1912), pág. 188.

reconquista aragonesa al refugiarse en las asperezas de los montes Uruel y Pano (donde pronto se levantó el que llegó a ser famosísimo monasterio de San Juan de la Peña) un núcleo de cristianos fugitivos, en fecha que se ignora, acaso hacia 732 (1).

Jaca fué cabeza del Condado de Aragón, llamado así el territorio comprendido entre los dos ríos Aragón, que descienden del Pirineo, convertido en Reino por Sancho el Mayor (2); y es frecuente el título de Obispo de Aragón en los documentos de los siglos X y XI, usado por los obispos oscenses, no sólo antes del Concilio de Jaca del año 1063, por cuyo decreto se fijó la Sede en esta ciudad hasta que se ganase la de Huesca (lo que aconteció en 1096), sino aun después del Concilio y algunas veces con posterioridad a la traslación a Huesca de dicha Sede (3).

En un pequeño cartulario visigótico que se conserva en el archivo catedralicio oscense, hay al folio 3 v.° una carta de adopción de una *donna Adulina de Castillilgu* en favor de *senior Sancio Galindez*, su mujer y sus hijos, en cuya data, año 1062 (Era MCª), se nombra a *Kardielle Galindones*, ALKALDE IN ARAGONE, esto es, alcalde (juez ordinario) *en Aragón*, o sea en el territorio susodicho, reinando Ramiro I, cuando la reconquista aragonesa estaba en sus comienzos y los dominios reales aragoneses se reducían a aquella comarca jaquesa. Mención muy interesante, análoga a la del obispo, que no he visto en otro lugar (4).

Es, por tanto, la comarca jaquesa el núcleo originario de Aragón, y natural y arqueológicamente lo más hermoso y antiguo del memorable Reino. Sembrada estuvo en los siglos IX a XI (según atestiguan auténticos documentos, entre ellos la famosa carta de San Eulogio a Wilesindo, obispo de Pamplona, el año 851) de insignes monasterios enclavados en aquellos pintorescos valles sobre Jaca: San Martín de Cillas, San Julián de Labasal, San Esteban de Huértolo, San Martín de Cercito, Santa María de Fonfrida, San Andrés de Fanlo, San Salvador de Puyó,

(1) V. mi obra *El Real Monasterio de San Juan de la Peña* (Zaragoza, 1919), págs. 92 y 102.

(2) Las genealogías del Códice de Meyá, o Medianense, bien fidedignas, afirman que en tiempo de Carlo Magno, a principios del siglo IX, este Condado estaba regido por Aznar Galindo. (V. Serrano y Sanz, ob. cit., pág. 189.)

(3) P. Huesca, ob. cit., pág. 373.

(4) Sobre el nombre *Aragón* (que se repite en varias localidades de la Península) véase lo que dice Serrano y Sanz en su alegada obra, pág. 187.

San Pedro de Rábaga, San Adrián de Sasave, Santa Cristina de Summo Portu, desaparecidos por desgracia (el de Sasave, enterrado); y los más famosos de San Pedro de Siresa (1), San Juan de la Peña (2) y Santa Cruz de la Serós (3), todavía existentes aunque parcialmente. El románico aragonés, en toda su pureza, se nos ofrece en esta accidentada comarca.

Los obispos oscenses, durante su cautiverio, residieron ya en Jaca, ya en Siresa, ya en Sasave, ya en San Juan de la Peña, si bien en los tres últimos lugares accidentalmente (4).

El rey Ramiro I fijó su corte en Jaca. El año 1063 reunió allí el famoso Concilio, que estableció la Sede en Jaca hasta que Huesca se viera libre de infieles, y mandó construir su insigne Catedral, dotándola con munificencia.

Sancho Ramírez dió a Jaca fueros (año 1077 ?) que pronto se hicieron famosos, citándose como modelo y copiándose para otras ciudades, a las que los otorgaron los monarcas. Así lo dice Alfonso II al confirmarlos en 1187. Ainsa (5) y otras villas aragonesas se rigieron según su norma; y el P. Moret cita algunas ciudades de Navarra y Castilla que por ellos se gobernaban.

En 1141 el rey de Navarra, D. García, puso asedio a Jaca, incendiando el *Burgo novo* o arrabal de ensanche de la población primitiva, ya que no pudo tomar ésta.

(1) V. mi monografía histórico-arqueológica sobre este cenobio en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. del 4.º trimestre de 1919.

(2) V. mi citada obra, impresa en 1919.

(3) He tratado de éste en extenso apéndice de mi obra sobre San Juan de la Peña.

(4) P. Huesca, ob. cit., tomo V, capítulo XIII y tomo VIII, págs. 86 y 87, y mi informe sobre el archivo de la Catedral de Jaca en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuaderno de Julio-Agosto de 1914, págs. 49 y siguientes. La dignidad episcopal de Athón y su residencia en Sasave se hallan confirmadas por el *Becerro* o *Libro gótico pinatense*, pág. 29, y el *Liber privilegiorum* o *Extractas*, pág. 35, hoy, por fortuna, existentes en la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza. Aparece en ellos una donación de un palacio y una viña en Bergós, hecha por Fortunio Sánchez y doña Ubibiga a San Juan de la Peña, *regnante Rex Garcia Sancionis in Pampilona, Rex Sancius Garsionis in Aragone, Episcopus domnus Atho in Sesavi.*

(5) V. la carta puebla de Ainsa, que di a conocer en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, número de Enero a Marzo de 1914.

Según Ramiro II (1), los jaqueses le eligieron los primeros en Rey de Aragón *(vos primi elegistis me in regem)*.

Casi todos los reyes que a éstos sucedieron confirmaron los fueros de Jaca y los adicionaron. Constan estas interesantísimas prescripciones, recogidas algunas en la legislación foral aragonesa, en un códice que se conserva en el archivo municipal, denominado *Libro de la Cadena* (2).

En Jaca se batió, hasta el reinado de Jaime II, la moneda que circulaba por el Reino, por esta razón llamada *moneda jaquesa*. Luego se labró en Sariñena y en Zaragoza, aparte acuñaciones de privilegio como la del Cabildo de Huesca. Aún se conserva en Jaca un torreón en el que la tradición dice que se fabricaban estos dinerillos jaqueses. Hay testimonios documentales de que así fué. En una donación de unas casas, en Jaca, hecha al Cabildo de la iglesia de Huesca por Asnero Fafilaz, en Mayo del año 1106, se dice que estaban enfrente de la Catedral, *ubi moneta solebat fieri*, esto es, donde se solía labrar la moneda (3). Además, el pergamino núm. 36 del archivo capitular de aquella ciudad es un convenio que se otorgó en Huesca ante el conde don Sancho, por orden del rey Jaime I, sobre el anticipo de 25.000 morabetines que los *maestros de moneda* de Jaca hicieron al rey Pedro II. La data del documento es 10 de Septiembre del año 1215 (4). Y antes Ramiro II en un privilegio que se halla copiado al folio 469 del *Liber privilegiorum* del monasterio de San Juan de la Peña, tomo I, hace donación de tres lugares en Balcepollera a aquel cenobio a cambio del cáliz precioso *et tabula argentea pro moneta iaccense fabricare*, repitiendo el Rey en el documento que estas alhajas son *pro mea moneta facere de Iacca*, esto es, para hacer moneda de Jaca o jaquesa. Está fechado en Noviembre de la Era 1173 (año 1135), *in urbe Iacca, et ipso die mutavit domnus rex illa moneta de Iacca*.

Esta última frase quiere decir que cambió la moneda, esto es, que

(1) Privilegio del año 1135, confirmándoles los fueros otorgados por su padre. (*Libro de la Cadena*, fol. 5.)

(2) Lo ha publicado, con eruditas notas, D. Dámaso Sangorrín, con el título *El Libro de la Cadena del Concejo de Jaca* (Zaragoza, 1921). Un volumen de 392 páginas, en 4.º

(3) Dí a conocer este interesante testamento en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, número de Abril de 1915, informe titulado *La Judería de Huesca*.

(4) V. Sangorrín, *ob. cit.*, págs. 185 y 369.

hizo nueva acuñación. La *moneta iaccense nova* se encuentra citada en actos de compra-venta del siglo XII.

Un *fuero* del año 1236, dado en las Cortes de Monzón, consagró esta mutación.

Sancho III, el Mayor, rey de Navarra, acuñó la más antigua moneda que de esta serie se conoce, lo mismo que Sancho IV, de tipo igual a las primeras de Aragón. No se conocen *dineros* jaqueses de Ramiro I de Aragón, aunque es probable que los acuñase. Sí de su hijo Sancho Ramírez, cuyo busto, con cabello corto, aparece en el anverso, y la leyenda SANCIVS REX. En el reverso, la cruz, y debajo unos adornos como lazos u hojas, en los que algunos han querido ver el árbol legendario de Sobrarbe toscamente dibujado. La leyenda de este reverso dice IACCA o bien ARAGON.

Como rey de Navarra acuñó este Rey monedas de dos tipos que se diferencian en la colocación en el reverso de la leyenda NAVARRA.

En el reverso de algunos dinerillos de Pedro I aparece la palabra MONSON, acuñados acaso cuando aquél era príncipe con motivo de haberle cedido en vida su padre Sancho Ramírez la villa de Monzón, por él conquistada en 1086, con título de Reino. Las demás que Pedro I acuñó siendo Rey, llevan en el reverso la leyenda ARAGON y otras MONSON todavía.

No es raro encontrar en las colecciones dinerillos jaqueses, de pequeño tamaño, de los reyes Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso I y Pedro II. Alfonso I los acuñó, poniendo en el reverso la cruz de brazos iguales sobre un pie, como Jaime I puso la cruz de doble traviesa o patriarcal. Las leyendas varían, pues Alfonso I puso en el anverso unas veces ANFOS: REX y otras ANFVS: SAN: F: REX: o sea *Alfonso, Rey, hijo de Sancho*. Y en el reverso ARAGONENSIS. Y Jaime I, en el anverso, ARAGÓN; y en el reverso IACOBVS: REX.

Sólo se conoce un tipo de moneda del rey Batallador y ninguna de Ramiro II y de su hija Petronila.

De modo es que hasta las monedas de la dinastía de Barcelona hay un lapso de tiempo de un cuarto de siglo; y así se comprende, dice Vives, la diferencia que en el aspecto artístico presentan las jaquesas, acuñadas en Jaca, y alguna en Monzón, con las de la segunda dinastía, las cuales seguramente han debido acuñarse en Zaragoza. Esto afirma el sabio numismata (1); pero queda rectificado con el documento del

(1) *Revista de Aragón* (Zaragoza), año IV, Enero de 1903, pág. 52.

archivo capitular de Jaca, de que ya he hecho mérito, por el que se ve con toda claridad que en tiempo del rey Pedro II y de su hijo Jaime I, el Conquistador, o sea en plena segunda dinastía, se acuñaba la moneda jaquesa en Jaca, ya que habla del anticipo hecho por los *maestros de moneda* (que cita) de aquella ciudad (1).

Hasta Jaime II, esta moneda se acuñó en Jaca (2); pues ni las diferencias artísticas, hijas del adelanto, ni el llevar algunas monedas las leyendas ARAGON y MONSON en el reverso, indican la existencia de una zeca en Zaragoza (después de su conquista), la primera, y en Monzón la segunda. Son simplemente conmemorativas del nombre del Reino (antes *Condado)* y de la villa conquistada por Sancho Ramírez y donada a su hijo. Recuérdese lo que he dicho más arriba de este Condado y dictado de *Aragón.*

Vese, pues, cómo no significa que estén forzosamente acuñados en Zaragoza los dineros jaqueses que llevan la leyenda *Aragón* en las monedas de Alfonso I, Alfonso II, Jaime I, Pedro III y Pedro IV, esto es, después de conquistada aquella ciudad por el primer Monarca. Tal leyenda es la conmemoración del Reino, que tuvo su origen en el Condado aragonés, o sea en el territorio en que radicaba Jaca. La leyenda IACCA en monedas de Sancho Ramírez sí es nombre de zeca.

Sin embargo, no hay que desechar la posibilidad de que se acuñara moneda en algún otro punto del Reino. Pedro II, en donación de la décima del lucro de la moneda (deducidos los gastos de labra) a la iglesia oscense (fechada en 5 de Abril del año 1210), se refiere a la moneda que se pueda acuñar *aut operari in Iacca vel in Osca vel in aliquo alio loco*, esto es, en Jaca o en Huesca o en cualquier otro lugar. Estaba a la sazón el Monarca en Monzón. Esta donación de la décima ya la había hecho anteriormente el rey Alfonso II en 1174 (3).

Y aún en el mes de Marzo del año 1200 (Era 1238), estando el rey Pedro II en Huesca, si se ha de dar crédito al documento núm. 93, folio 43, del *Libro de la Cadena* catedralicio, reconoció que debía dar a la iglesia oscense y su obispo Ricardo la tal décima, por privilegio de sus

(1) Eran oriundos de Francia.

(2) Alois Heiss, hablando de las monedas hispano-cristianas de Aragón, afirma que Jaca, capital de Aragón hasta la conquista de Zaragoza, era el único taller de acuñación de las monedas aragonesas de aquellos tiempos.

(3) Arch. Cat., armario VI, leg. 5.°, núm. 377 y armario II, leg. 1.°, núm. 16.

antecesores; y concordó con el prelado que cada mes pudiese éste labrar 30 marcos de plata, en este metal o en *bozonoylla*, con igual fidelidad *sicut mihi operantur*, esto es, con que al Rey se la acuñaban. Vemos, pues, un caso de concesión particular de fabricación de moneda muy interesante (1).

Por otra parte, el fuero *De fabricacione monete*, hecho en las Cortes de Monzón en tiempo de Jaime I, año 1236, que se halla entre los de 1247, dispone que el Rey pueda batir moneda cuándo y dónde quiera; y que deba tener *tabla* por cuarenta días, y no más, para recoger y cambiar la antigua por la nueva. Véase lo dicho más arriba sobre el cambio de moneda por Ramiro II en 1135.

En las monedas de Alfonso II y Pedro II, la efigie del Rey aparece con cabello largo en el anverso. En el reverso, la leyenda ARAGON y los ramos o lazos. Jaime I varió la figura de las monedas como hemos visto.

Zurita en sus *Anales*, folio 107, capítulo LXXI, dice que este Rey, en las Cortes de Monzón del año 1236, confirmó la moneda jaquesa que postreramente se había labrado en tiempo de D. Pedro, su padre, y ofreció y juró que no daría lugar a que de nuevo se labrase otra, ni subiese ni bajase de ley ni de peso. Y Lucio Marineo Sículo, en la vida del rey D. Jaime I, folio 32, afirma que a súplica de muchos pueblos y nobles de Aragón confirmó la moneda que en Jaca se acostumbraba a acuñar, y que por tal confirmación y firmeza ofreciéronle al Rey un dinero de oro pagadero de siete en siete años por cada uno de sus vasallos cuya hacienda valiera doce dineros de oro, que en aquel tiempo equivalía a siete sueldos.

Púsose este Rey, con corona, en el anverso. En el reverso, la cruz de doble traviesa o patriarcal y la leyenda circular ARAGON.

Hay dos tipos diferentes de dineros jaqueses: los de la cruz sobre pie floreado y los de la cruz con pie liso. La mitad del dinero se llamaba *miaja* u *óbolo*, como le denomina el Fuero. Estos óbolos, que son del

(1) Dice el documento: «Notum sit omnibus hominibus quod Ego Petrus dei gracia rex Aragonum, Comes Barchinone, recognosco et confiteor me debere dare decima monete vobis R. oscensi episcopo et successoribus vestris in perpetuum, quod ita dederunt anteccesores mei et privilegio confirmaverunt vobis. Et feci vobis cum talem composicionem, ad tempore ut singulis mensibus operemini mihi XXX marchas argenti in argento vel in boçonoylla, ita fideliter sicut mihi operantur, et ita laudo et confirmo. Factum est hoc in Era M^a CC^a XXX^a VIII^a mense Marcio in Osca.»

primer tipo, se diferencian de los dineros en que es circular, sobre la cruz, la leyenda del reverso; al paso que en los dineros aparece en forma horizontal a ambos lados de la cruz. Iguales diferencias existen en las monedas aragonesas de la dinastía catalana.

Son de plata muy baja.

El sueldo jaqués fué moneda imaginaria, que equivalía a doce dineros efectivos. Sobre el valor de la moneda jaquesa ha habido opiniones varias. Según Abad y Lasierra (1), 24 dineros han valido siempre un real de plata. El sueldo fué, pues, la mitad del real. Serrano y Sanz cree que el sueldo equivalía a unos diez reales de nuestra moneda (2).

II

LA CATEDRAL

La ciudad está asentada en una amplia meseta, debajo de los Pirineos, entre los ríos Aragón y Gas, y con horizonte dilatado hacia el Norte. Estuvo rodeada de fuerte muralla, hoy demolida para ensanchar el perímetro urbano.

Insigne monumento románico español es la Catedral, mandada construir por el rey Ramiro I (3). La parte que consagraron los obispos del Concilio el año 1063 fué sólo el crucero y los ábsides. Al final del siglo XI, según Lampérez (4), debían estar hechos los muros del perímetro, el pórtico del hastial Oeste y el principio de la torre, que, de acuerdo con el programa de dicho Rey, se levanta sobre la puerta principal (5).

(1) Biblioteca de la Real Academia de la Historia, tomo XIX de la *Colección* de Abad y Lasierra: *Discurso sobre el valor de los dineros de plata en Aragón,* escrito en Zaragoza a 15 de Junio de 1771.

(2) *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, número de Mayo-Junio de 1916, pág. 379.

(3) V. el privilegio de fundación y dotación, sin fecha, en el P. Ramón de Huesca, *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón,* tomo VIII, apéndice IV, página 446, y en Ibarra, *Documentos de Ramiro I* (Zaragoza 1904), pág. 214.

(4) *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media,* tomo I.

(5) *Et una turris supra dictam portam ubi iam cepimus eam edificare pro campanali cum octo campanis, quatuor magnis et duabus mediocris et duabus parvis.....* dice el privilegio de fundación. (Y una torre sobre la dicha puerta mayor, en donde ya empezamos a edificarla para campanario, con ocho campanas, cuatro grandes, dos medianas y dos pequeñas.) Con su cubierta de piedra firme o recia (*cuius tegumen volumus eciam fieri de lapide firmo*).

Interior de la Catedral.

Fots. F. de las Heras.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Detalle del retablo alabastrino de la Capilla de la Trinidad.
CATEDRAL DE JACA.

172

Fots. Mas, y F. de las Heras.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Puerta lateral y Torre

Capitel del Atrio

Ábside lateral.

CATEDRAL DE JACA.

Ésta lleva pórtico o *narthex*, de bóveda de cañón, de directriz de medio punto, sobre columnas. Los capiteles son de rudas pencas, de escaso relieve y trazos muy rígidos, como obra del final de aquel siglo. También son de este tiempo los dos ábsides laterales semicirculares y parte del central, prolongado en el siglo XVIII. Presenta capiteles con predominio de flora en su exorno.

La cabecera es de estilo fuerte y sencillo, con pilares de planta cruciforme, con columnas adosadas y bóvedas de horno en los ábsides, y de medio cañón semicircular en los brazos del crucero. En el centro de éste, una linterna con cúpula de cuatro nervios cruzados sobre trompas, debajo de las cuales, en los ángulos del tramo, debió haber estatuas sustentadas por ménsulas, con los símbolos de los Evangelistas esculpidos que aún existen. Los capiteles de esta cabecera, de escuela francesa del Sur, son cúbicos, de poco relieve, con figuras bíblicas unos y con entrelazos y pencas otros, análogos a los de la portada principal.

El brazo mayor de la iglesia, dividido en cinco tramos, es posterior, ya muy avanzado el siglo XII, como lo revelan su estructura sabia y la esmerada labor de los esbeltos capiteles.

Los apoyos son alternativos, o sea pilares y columnas. Los capiteles de éstas son de mucha altura, muy clásicos por los motivos y su desarrollo, y el sector adornado con perlas al modo oriental. Predomina la flora (acanto como motivo ornamental).

Aprovechados de distintos sitios, hay en la lonja menor, o ingreso lateral, otros capiteles muy curiosos, representando un ángel, espada en mano, expulsando a varias fieras (demonios o ángeles malos, o los pecados); San Juan con el Cordero místico; bestiarios, hojas estilizadas, etc. Son del siglo XII, como también dos de la capilla del Pilar, en el claustro, colocados invertidos, uno de los cuales ofrece figuras caprichosas sentadas; el otro es de imitación corintia muy bella. Unos y otros capiteles son aprovechados, y tal vez procedan del claustro antiguo anterior al actual.

Es una excelente colección de grandes capiteles, del mejor momento románico francés.

Tiene, como he dicho, atrio, y la portada es de columnas laterales, con tres archivoltas de medio punto (gruesos baquetones), y tímpano con el *crismon* y símbolos e inscripciones alusivas. La policromía, bien conservada, da realce a esta puerta. Otra de composición muy parecida se abre en el lado derecho de la nave baja.

El tímpano presenta, como digo, el *crismon*, con ocho rosáceas a un lado, un león respetando al hombre caído (la magnanimidad de Dios), y otro hollando fieras diversas (el imperio de la muerte). Dos lemas indican su significado (1). En el círculo, versos leoninos que explican la transformación del primitivo monograma de Cristo, hasta convertirlo, en virtud de una complicada teología mística, en el monograma o símbolo de la Trinidad entera. Dicen así:

HAC IN SCRIPTVRA, LECTOR, SI GNOSCERE CVRA
P PATER EST, A GENITVS DVPLEX EST ET S SPIRITVS ALMVS
HI TRES IN IVRE DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM.

Se refiere al significado de las letras *P*, *A* y *S*, que en el monograma figuran.

En el dintel de la puerta, tres versos dirigen un aviso al que pretende entrar en el templo sin purificarse (2). Es obra del final del siglo XI.

En la puerta lateral hay otro relieve en el tímpano. Es elipsoidal, orlado de baquetón abilletado, que encierra dos grifos alados. La representación central (¿el crismon?) fué destruída para esculpir en su lugar, en el siglo XVI, los emblemas pontificios y otros adornos, acaso cuando se restauró la iglesia.

El ábside antiguo presenta ventanal, columnillas, imposta ajedrezada y canetes muy curiosos, esculpidos en ellos monstruos, rostros, etc. Entre estos canetes de la cornisa, metopas labradas (el crismon y animales varios). Al lado de este ábside lateral, otro mayor, semicircular, con óculos abiertos posteriormente.

Se advierten, por tanto, en la fábrica de esta Catedral cuatro siglos: el final del XI, al que hemos visto que corresponden los muros exteriores, de menudo y tosco aparejo, sin más adorno que alguna leve imposta abilletada y de aspecto severo y fuerte; el pórtico del hastial de fachada, el comienzo de la torre y la cabecera. De ésta consérvase, casi íntegro,

(1) Dicen:

Parcere sternenti leo scit, Cristusque petenti
Imperium mortis conculcans, emico fortis.

(2) *Viveri si queris, qui mortis lege teneris*
Huc supplicando veni renuens fomenta veneni
Cor viciis munda pereas ne morte secunda.

el ábside del lado de la Epístola ya descrito. El central fué considerablemente prolongado en el siglo XVIII; pero restan del primitivo algunos canetes. Todos con bóveda de cuarto de esfera.

El siglo XII, en su primera mitad, al que pertenece la separación de las naves, especialmente el brazo mayor. Las naves tienen sus claves más bajas que el arranque de la del crucero. También es de esta época casi toda la decoración.

A principios del siglo XVI se renovaron las bóvedas de las naves, según el gusto gótico decadente; respetándose, por tanto, los arcos formeros y las columnas sustentantes. Entonces se labró también la puerta lateral de salida, en la nave del Evangelio, de afiligranadas labores.

En este siglo se ornamentan las capillas, así como en el XVII, y en el siguiente se construye nuevo claustro y se reforma la puerta lateral del templo (1), aprovechando tal vez capiteles del claustro antiguo.

La obra primitiva, esto es, la realizada en los siglos XI y XII, nos da una planta basilical (de 58,50 metros de longitud por 19 de latitud), o sea de tres naves y tres ábsides y nave elevada de crucero (con cúpula sobre linterna y trompas), que no se acusa al exterior.

Como se ve, son dimensiones considerables (2).

La nave central o mayor debió estar cubierta con bóveda de cañón

(1) Es curioso que en la jamba derecha de esta puerta está esculpida la longitud de la vara aragonesa con su división en cuartas, sin duda por orden del Concejo de Jaca para evitar disgustos entre los mercaderes que acudían a esta *Lonja* y al mercado contiguo.

(2) Los números de la planta que se publica, corresponden:

1 Capilla del Rosario.
2 — de San Miguel.
3 — de San Sebastián.
4 — de la Anunciación.
5 — de Santa Ana.
6 — de la Trinidad.
7 — de Santa Orosia.
8 Altar de San Francisco de Paula.
9 — de San Agustín.
10 — del Santo Cristo.
11 Capilla de San Jerónimo.
12 — del Pilar en el claustro.

La escala de las columnas es 1 : 200.

de eje en el mismo sentido que la iglesia, permitiendo iluminación directa. Las naves bajas con bóvedas de arista (1), como en las escuelas francesas de Borgoña, Auvernia y Sudoeste. Esta disposición es poco frecuente en Cataluña (2); en cambio vense ejemplos en la frontera altoaragonesa (monasterios de Obarra (3) (Ayuntamiento de Calvera) y Alaón (ídem de Sopeira). La solución de la bóveda por arista vémosla asimismo empleada en el Castillo de Loarre (4) y en el Palacio Real de Huesca (local denominado *La Campana)*. El centro del sistema en el Alto Aragón es la Catedral jaquesa, según Lampérez.

Vemos, pues, en este templo, combinados, elementos franceses *borgoñones* (iglesias espaciosas en plan como en elevación, enteramente cubiertas de bóvedas por arista o de cañón; decoración amplia, correcta y vigorosa, muy inspirada en la antigüedad), *auvernienses* y del Poitou, o del Sudoeste (sistema de decoración), que al fin conviven mezclados en ciertas comarcas francesas (5). La escuela de Auvernia y la del Sudoeste, fundidas, formaron la del Languedoc, de la que es una modalidad la tolosana, cuya característica es su escultura particularmente bella (6), tan propagada en el Alto Aragón.

Bertaux (7) opina que un escultor tolosano labró los tímpanos de la Catedral jaquesa y de la iglesia monacal de Santa Cruz de la Serós. Que hay afinidades entre la escultura ornamental de entrambos templos (capiteles inclusive) es evidente. Parecen de una misma mano sus capiteles, con iguales motivos; sus sectores perlados, etc. Carderera (8) cree

(1) Dice el rey Ramiro I en su privilegio de fundación citado, que quiere *quod eius tectum fiat et perficiatur de crota lapidea sive boalta per omnes tres naves sive longitudines, incipientes ab introitu magne porte usque ad altaria maiora;* esto es, que la techumbre sea toda de piedra en las tres naves, desde la puerta mayor hasta el altar principal. Los muros y el comienzo de la torre ya estaban levantados y practicadas las puertas.

(2) Puig y Cadalfalch, Falguera y Goday, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, volumen II, pág. 229.

(3) En esta iglesia, además, parte de la nave mayor se cubre con bóveda de cañón semicircular y parte con bóveda de arista.

(4) V. mi monografía, *El Castillo Real de Loarre* (Huesca, 1917).

(5) Enlart, *Architecture religieuse*, tomo I (París, 1919), pág. 228.

(6) Ibidem, pág. 227.

(7) *Histoire générale de l'Art, publiée sous la direction d'André Michel*, tomo II, pág. 249 (París, 1906).

(8) *Iconografía Española*, tomo I, núm. IV.

que operarios venidos de Aquitania (región del SO. de Francia), construyeron la Catedral jaquesa, llamados por el rey Ramiro I.

Al románico-bizantino (influencia bizantina directa en ciertos elementos, combinados con los privativos del país y de la época), pertenece, según Lampérez, la cúpula de esta Catedral (1). En las iglesias francesas de la citada escuela auverniense, de la Provenza y del Centro, hay bellos ejemplos de cúpulas circulares sobre trompas y sobre linternas (2). En el Alto Aragón, las de Loarre y Santa Cruz de la Serós son notables ejemplares, el primero de estructura muy *personal*, acaso único en España, y el segundo muy *clásico*.

Del año 1520 son las actuales bóvedas de las naves laterales y las de las capillas, excepto las tres principales al Oriente, aunque se renovaron. Hizo esta obra el arquitecto Juan Segura, el mismo que trabajó las iglesias de Alquézar y Sallent (Huesca).

La de la central fué convenida en 26 de Junio de 1598 entre el canónigo de Zaragoza D. Francisco de Hervás, en nombre del Cabildo de Jaca, y el arquitecto y escultor zaragozano Juan de Bescós (3).

Son bóvedas de nervios y arandelas, a usanza de la época, y desentonan, ciertamente, de los románicos elementos sustentantes.

En el mismo día 26 de Junio, los citados acordaron la obra del retablo mayor. La cantidad pactada fué 6.300 libras jaquesas, pero se aumentaron 250 ducados por ampliaciones de dicha obra, según dictamen de los peritos *Diego Jiménez*, escultor, y *Miguel de Garizabal*, artífice en cantería, vecinos de Viana (Navarra), llamados al comenzarse la obra en 25 de Octubre de 1601. Existen los diseños, en pergamino, que delineó dicho Juan de Bescós para esta obra, dignos de atención. Reconociéronla en 1603 *Juan Miguel de Urliens* y *Bartolomé de Esmoza*. Existió íntegro este retablo hasta el año 1790, en que se alargó el presbiterio y entonces se deshizo y arrinconó. Hoy se conservan sus restos en diversas partes de la iglesia, reducidos a columnas, entablamentos y las estatuas de los apóstoles. El retablo anterior (del que desgraciadamente nada se conserva) había sido pintado por el oscense Juan de Abadía al final del siglo XV (1473-1495).

(1) Con las de Loarre y Santa Cruz. V. *Historia de la Arquitectura cristiana* (Barcelona, 1904), págs. 105 y 106.

(2) Enlart, ob. cit., págs. 306 y 308.

(3) Diéronle al artista 126.000 sueldos. Existen en el archivo los diseños sobre papel, de esta bóveda del pórtico mayor y el plano de la iglesia.

La capitulación para la labra de la sillería del coro anterior a la actual, fué otorgada por *Sancho Cañardo*, escultor, vecino de Jaca, ante el notario Juan Darto, en 26 de Julio de 1457. El precio convenido fué 5.000 sueldos jaqueses.

En 1792 se concluyó el nuevo coro, detrás del altar mayor; pintó los muros al fresco el lego cartujo de las Fuentes (Lanaja), Fr. Manuel Bayeu (cuñado de Goya), figurando pasajes de San Pedro. Luego fué trasladado el coro al centro de la iglesia; y recientemente, con buen acuerdo, ha sido de nuevo llevado al fondo del presbiterio, con lo cual ha ganado mucho en visualidad el templo.

Hay doce capillas. Citaremos las notables, comenzando por la nave de la Epístola. En el crucero, la de San Miguel, con frontis labrado en piedra, con la leyenda, esculpida, *Juan Moreto, 1523* y profusión de figurillas. El retablo es de madera, labradas las escenas de Santa Ana, el Nacimiento del Señor, la Adoración, la Visitación, etc., con adornos múltiples de gusto plateresco. En el centro la efigie, de bulto, del titular. Según documentos exhumados por D. Manuel Abizanda (1), intervinieron en la obra de portada y retablo el escultor florentino Juan Moreto, como director *(architector)*, quien asoció a la labor, en 9 de Agosto de 1521, a Gil Morlanes (hijo) y éste, a su vez, a Juan de Salas y a Gabriel Jolí. Es difícil distinguir la parte que corresponde a cada uno de estos célebres escultores de Zaragoza. Acaso Moreto trabajó en la portada y sus tres compañeros en las imágenes del retablo. El San Miguel parece del francés Jolí, aunque sin la perfección del homónimo de la parroquial de Zaragoza (2). Costearon la obra los esposos Juan de Lasala y Juana Bonet, de Jaca.

Junto a la puerta lateral, la capilla de la Anunciación, con un buen retablo de escultura, del siglo XVI; en la hornacina central, la escena de la Anunciación y cuatro santos colaterales; en el basamento, la Cena y en el remate, el Calvario, pintado.

Sigue la de Santa Ana, con bóveda de crucería y un retablo de buena talla de comienzos del siglo XVI, pero las tablas son de mediana ejecución.

(1) *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, págs. 99, 102 y 111 (Zaragoza, 1917).

(2) El precio de toda la obra fué 29.600 sueldos. Moreto reclamaba aún en 19 de Junio de 1527, 150 sueldos de su paga.

178

Fots. F. de las Heras.

Retablo en la Capilla de la Trinidad
CATEDRAL DE JACA.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

JACA: Casa Consistorial.

Al otro lado de la puerta de ingreso, la capilla de la Trinidad, con frontón neoclásico, historiado. En el intradós del arco de entrada hay, en nichos. dos estatuas de la Fe y San Juan Bautista, de tamaño natural. El retablo es de alabastro, de factura vigorosa, obra del mejor momento del Renacimiento. En el nicho principal vese la efigie del Padre Eterno, presentando a su Hijo crucificado, de gran majestad y expresión que recuerdan el *Moisés* de Miguel Angel. En el basamento hay una escena del Nacimiento de Jesús, muy interesante. Se ignora el autor de este retablo (1).

La capilla de Santa Orosia, que sigue, es muy capaz. Cubren sus paredes seis lienzos de la historia de la Santa, pintados por el oscense Luis Muñoz en 1780. Hay dos relicarios de plata: uno, labrado en 1655 a expensas del canónigo jaqués Diego de San Martín y el otro en 1798, a costa de D. Juan José Pérez, Oidor de la Real Audiencia y su esposa D.ª María Francisca Sánchez Piñuela.

Sigue la puerta que da al claustro, obra de comienzos del siglo XVI, de la época de la renovación de las bóvedas. Fórmala un gran arco conopial flanqueado de esbeltas columnas labradas, con estatuillas sobre ménsulas y cobijadas bajo calados guardapolvos. Rematan en altas agujas finamente cinceladas.

El retablo de la capilla de San Jerónimo lleva la fecha de 1573. Es de escultura, con estatua del santo en la hornacina central. En el basamento, cinco hornacinas con efigies de santos. En el remate, la Crucifixión. Ostenta profusión de adornos.

El sepulcro más interesante es el que hay en el extremo del crucero, enfrente de la capilla de San Miguel, obra notable del Renacimiento. Cinco Virtudes adornan el sarcófago, sobre el que se ve la efigie yacente del obispo de Alguer (Cerdeña), D. Pedro Baguer (año 1573), natural de Jaca. En el fondo del arcosolio está, en relieve, la escena de la Asunción. Es obra alabastrina, bastante buena.

Al N. del templo está el cuadrado claustro, construído en el siglo XVIII. Va cubierto de bóvedas de arista, y en sus desnudos muros fueron empotradas lápidas sepulcrales procedentes del claustro anterior. De éste no hay datos de fábrica; pero parece que no estaba situado exac-

(1) La capilla fué fundada en 17 de Mayo de 1569 por Martín de Sarasa y Juana de Aranda, pero no se empezó a labrar hasta 1572, y tres años después el patrono entregó rentas para la fundación, por haberse acabado la obra.

tamente en el perímetro del actual, y así lo revelan las labores góticas de la puerta de ingreso, correspondiendo con las del interior del templo, que llegan hasta encima de la bóveda claustral, y cuya considerable altura indica una puerta de salida a un sitio descubierto, pues de lo contrario no sería aquélla proporcionada a la iglesia.

En los muros, como digo, hay empotradas lápidas sepulcrales trasladadas del claustro primitivo. Como nadie lo ha dado hasta ahora, voy a insertar el catálogo completo de las inscripciones (1).

En el ala E.:

1. Mide 38 × 18 cm. Letra monacal. Alto relieve. Año 1201.

† KALENDAS. MADII. OBIIT. IOHANNES
CONSTANTINI: SACRISTA: IA
CCENSIS: ERA. M. CC. XXX. VIIII

2. 26 × 21. Igual tipo de letra. Deteriorada.

... ... (Ber)
NARDVS . . (Sace)
RDOS . ET . ARCID . ...
ANIMA: EIVS: REQVIESCAT: I(n pace)
OBIIT: N(ono) K(alendas) ... MCCC . .

3. 41 × 12. Letra del siglo XIII.

DE ARAHB

4. 29 × 16. Letra alemana minúscula.

DARIOL

5. 43 × 18. Idem íd.

DE LASALA

6. 48 × 20. Idem íd.

(C)AMPILLO

7. Idem íd.

LASALA

8. 40 × 13. Idem íd. íd.
9. 48 × 21. Letra del siglo XVII.

MIGVEL BONET

(1) Ha sido mi colaborador en estas transcripciones el P. J. Villacampa, erudito escolapio de Jaca. Resuelvo las abreviaturas que hay en los epígrafes.

10. Como la 8.

11. Letra monacal. Año 1252.

† : NONAS: SEPTEM
BRIS: OBIIT: MAGISTER
PETRVS: TALLACHES:
DIACHONVS: ERA: M: CC: LXXXX

12. 40 × 13. Gótica minúscula.

MARIA

13. 44 × 22. Siglo XVII.

DE PEDRO
DE ANGLADA

14. 48 × 17. Gótica mayúscula.

DE LVRIEL

15. 26 × 13. Alemana minúscula.

DE BONET

En el ala N.:

16. 33 × 20. Letra de transición de romana a monacal. Año 1228.

ERA: M^{a} CC^{a} LX^{a} VI^{a} VIII: IDVS: IA
NVARII. OBIIT. GVILLELMVS. ARNAL
DI: DE OLORON: SACERDOS: ANIMA: EIVS
REQVIESCAT. IN. PACE: AMEN.

17. 40 × 18. Alemana minúscula. Ilegible.

DE IOANNES (?).....

En el ala O.:

18. 50 × 56. Letra del siglo XVII.

BLASCO
CALBET
DE ABAI

19. 21 × 10.

LAGALA
1582

20. 46 × 26. Siglo XVII.

MIGVEL SANZ

21. 51 × 26. Siglo XVIII.

PEDRO CAL
VO Y SVS ERE
DEROS.

22. 30 × 26. Idem.

DE ANTONI(O)
DE VSA

23. 30 × 12. Siglo XVIII.

DE VIDOS

24. 43 × 35. Idem.

ESTA SEPVL
TVRA ES DE JV
AN BASAVRI
Y SVS EREDER

25 38 × 30. Siglo XVII.

DE PLAN

26. 47 × 23. Letra del siglo XIII.

DE RNARTO
PARDHINILLA

27. 21 × 40. Letra monacal. Año 1276.

: V: KALENDAS: IVLII: OBIIT EXIMINVS:
DE EXEA: PRIOR: DE RAVI: SACERDOS (?)
ET: CANONICVS: IACCENSIS: ANNO: DOMINI: M: CC
LXX: VI: ANIMA: EIVS: REQVIESCAT: IN PACE: AMEN.

En el ala S.:

28. 24 × 15. Letra alemana minúscula.

DE ALLO

29. 40 × 20. Letra del siglo XIII.

DE GAXE

30. 22 × 18. Siglo XIII.

† SEPTEMBRIS. DECIMAS
INNAS (quintas ?) ANTE. KALENDAS
CLAVIGER. HOC. TVMV
LO. VIR. SANCTVS. FORTO
SEPVLTVS. ANIMA. EIVS. REQVIES
CAT IN. PACE AMEN.

En una capillita hay un lienzo representando el enterramiento del Redentor por los personajes bíblicos, notable pintura que recuerda al punto a Zurbarán.

Entre las capillas del claustro merece citarse la del Pilar. Es de una nave. Estuvo cubierta con bóveda ojival de cañón seguido, que no se conserva. Sí los arcos fajones, que parten de columnas robustas de poca altura. La cabecera o presbiterio tiene moderna bóveda de crucería; el resto, techo de cielo raso. Contemporánea de esta capilla es la hermosa verja de hierro que cierra el presbiterio (siglo XIII), una de las más interesantes antigüedades de la Catedral. Presenta las típicas espirales, duplicadas.

Siguen en interés algunos capiteles románicos del siglo XII, acaso del claustro antiguo, que hay en una capillita lateral, con figuras sedentes y hojas de acanto, esculpidas. En el fuste de uno léese, en derredor, esta inscripción, en caracteres del siglo XIII:

VI IDVS IVNII OBIIT IOANNES DE IBORRI

Al lado de esta capilla hay otra, inservible, en la que se ve una tumba cubierta con losa, sin inscripción alguna, que es fama perteneció al conde D. Sancho, hijo natural del rey Ramiro I, que aparece firmando el acta del Concilio de Jaca.

Quadrado (1) copia su inscripción sepulcral, sin decir de dónde la tomó. Es así:

Ora pro anima Sancii comitis qui fecit hanc ecclesiam et coadiutoris eius Sancii peccatoris ✠ Dedicata est Ecclesia a Stephano episcopo in honorem Sancti Nicholai et Sancti Augustini et Sancti Marcialis pridie idus Decembris.

(1) Quadrado, *Aragón* (Barcelona, 1886), pág. 302.

No existe esta inscripción. El *Sancho pecador* debe ser el obispo (1063-1076), que acaso ayudó al Conde en la erección de la capilla.

El testamento de éste se conserva en el archivo. Va fechado *en Jaca, en el mes de Mayo del año en que el rey Alfonso, por la misericordia de Dios, recibió el Reino, en la Era MCXVIII* (año 1105). Deja mandas a sus hijos García, Atalesa y Beatriz, y pide al primero que lo sepulte en la Catedral (1).

La sacristía es capaz. Guárdase en ella la Custodia de plata que regaló en 1645 el obispo D. Vicente Domec. El remate es algo posterior. Es de elegante arquitectura y pesa cerca de diez arrobas; en los cuatro frentes de la base está el escudo de sus armas, y alrededor, la siguiente inscripción: "Hizo donación de esta Custodia a la Santa Iglesia de Jaca D. Vicencio Domec, su hijo, arcediano de Laurés y Obispo que fué de ella, y ahora lo es de Albarracín, y se entregó el año 1645."

Hay además: Arqueta de reliquias con esmaltes de Limoges en efigies de santos (siglo XII-XIII).

Cubierta de Evangeliario, del siglo XI, compuesta de una placa de marfil encerrada en un marco de plata dorada y afiligranada y adornado de gruesos cabujones. En la placa, relevada, la escena del Calvario. Arriba, el Sol y la Luna al lado de dos ángeles.

Gran capa pluvial de terciopelo carmesí con imágenes bordadas en sedas. En el capillo, Santa Orosia sostenida por cuatro ángeles. Obra del bordador zaragozano Gabriel Alvarez, hacia 1514.

Casulla bordada, con la Virgen, San Pablo, San Vicente, San Juan y Santa Bárbara en la banda (siglo XVII).

Capa de damasco azul y franja de plata, con castillos y leones bordados, que perteneció al famoso conde de Aranda.

Curiosos jarrones barrocos (siglo XVIII).

Busto-relicario de plata, de San Pedro, trabajado por José Aznarez en 1723.

Relicario de plata (siglo XVII), donación de D. Vicente Blasco, conteniendo reliquias de San Grato, obispo de Olorón.

Dos tapices flamencos representando un episodio del sitio de Troya y el rapto de Elena.

(1) V. mi informe *El Archivo de la Catedral de Jaca* en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuaderno de Julio-Agosto de 1914, pág. 56.

Hay unas curiosas puertas de nogal tallado con las efigies de las Virtudes teologales y profusión de angelillos y adornos.

Del archivo he tratado en un extenso informe que se publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuaderno de Julio-Agosto de 1914. Cumple citar aquí el bien conservado pergamino que contiene el acta del tantas veces citado Concilio jaqués, del año 1063. Está adornado con 15 figuras: tres al principio, que, aunque no llevan inscripción, se colige ser las del Rey, en el centro (por llevar corona y cetro), y sus dos hijos, que firmaron el Concilio. Hacia la mitad del documento, en una línea interpolada en el texto, hay siete obispos con casulla, mitra y báculo, cuyas inscripciones declaran ser (de izquierda a derecha) los de Urgel, Bigorra, Olorón, Aux, Calahorra, Leyture o Leytosa y Jaca. Las cinco figuras restantes están en otra línea al pie del pergamino, y corresponden a los obispos de Zaragoza y Roda y a los abades de San Juan de la Peña, San Andrés de Fanlo y San Victorián. Ostentan casulla, birreta y báculo en forma de muleta. Suscriben el pergamino los personajes citados, por el orden que queda indicado; los signos son todos distintos y de diversas manos. Lo firma también el rey D. Pedro (que lo confirmó) con caracteres arábigos, según costumbre. Mide el pergamino 79 centímetros de largo por 60 de ancho. Su letra es visigoda decadente.

Su contenido se reduce a establecer y fijar la sede episcopal oscense en la ciudad de Jaca hasta tanto que se conquistase de los moros la capital de la diócesis, dotándola D. Ramiro con gran munificencia. Además de esta demarcación, se establece que las causas de los clérigos sean juzgadas en adelante por el obispo y sus arcedianos. La data es: *Facta charta donacionis anno TLXIII°, dominice Nativitatis, Era T.ª C.ª I.ª, indiccione X.ª III.ª*. Hay error en esta indicción, que advirtió el P. Fita.

En el archivo catedralicio de Huesca hay otros dos pergaminos, y los tres han sido objeto de arduas discusiones acerca de su valor y autenticidad; esto es, acerca de cuál de ellos es el original.

Uno de los de Huesca (existente en el armario II, leg. 1.°, núm. 47) es de letra visigoda, negra y encarnada, y lleva las miniaturas del Rey y su hijo al principio, vestidos de túnicas. Abajo, las figuras de seis obispos asistentes, cinco sentados sobre silla de tijera y el sexto sobre silla de respaldo. Visten túnica y capa, y llevan mitra y báculo de diversas

formas. Parece original por todos sus caracteres, y cree el P. Huesca que lo es lo mismo que el de Jaca.

El otro lleva en negro las miniaturas de los obispos y abades, con casulla, solideo y muletilla. Hállase en el armario IX, leg. 2.º, núm. 286. Su letra es visigoda de transición.

Hay además, en el archivo jaqués, una donación del rey Ramiro I y su hijo D. Sancho a la iglesia de Jaca y a los canónigos, con asenso de D. Sancho, obispo, de trece iglesias que dice estaban alrededor de Jaca, *ut habeant in communi*, a saber: las de Abos, Ipas, Bandrés, Gossa *(Guasa)*, Ulle, Baros, Ayn, Larbesa, monasterio de San Julián de Esa, Guaso, Avay, Banaguás y Asieso. Llama al obispo *magistro nostro*, y dice que había fundado la Catedral de Jaca. *Facta carta in monasterio S. Iohannis de Pinna Era T. C. I. indiccione XIII mense Aprilis anno incarnacione dominice TLXIII*. Firman el Rey, su hijo D. Sancho, obispo de Jaca; Belasco, abad de San Juan de la Peña; el conde D. Sancho y cuatro próceres más, entre ellos *Sancius Garcés Despier nutritus aula Regis*.

Es copia muy antigua, con muchas letras visigodas y las figuras del Rey (con corona) y de su hijo D. Sancho al principio de la primera línea, y al fin de ella la del obispo (con mitra), con sus inscripciones: *Ranimirus Rex, Sancius filius eius, Sancius Iaccensis Episcopus*.

Hay un importante *Libro de actos fazientes por los señores sozdean, calonges y capitol de la Seu de Iaca, testificados por el discreto quodam Garcia... etc.* En folio. En la segunda hoja hay este subtítulo: *Liber Ecclesiae Iaccensis*, y en la inmediata léese la siguiente nota: "En lanyo de mil quatrozientos noventa y nono dia de sant betran a XVI de Octubre fue consegrado laltar mayor de la Seu de Iaca per maestre guillem serras obispo de bona... etc.", que transcribe Quadrado en la página 300 (nota 1.ª) de su obra *Aragón*, aunque muy defectuosamente.

En el folio 43 hay un curioso inventario de la Catedral, hecho en 1420, en el que constan:

Veintitrés paños de damasco y oro, con escudos de armas, bordados.

Seis frontales, donación del sacristán García de la Tienda, "de oro y perlas con Jhs", de terciopelo encarnado, con imágenes bordadas en sedas.

Otro frontal con armas reales; otro del altar mayor, con las efigies de los apóstoles bordadas asimismo en sedas y otro de guadamacil.

Cuarenta y ocho capas de damasco y oro, dos de ellas donadas por el obispo Urríes, con *imaginería* bordada.

Cuatro ternos completos de terciopelo, bordados en oro.

Cuatro cálices de plata sobredorada, con esmaltes en el pie.

Un *Lignum Domini* en forma de libro, recubierto con placas de plata.

Un libro de los Evangelios con tapas de plata labrada y piedras de colores.

"Dos cruzes antiguas de Limoges".

"Otra cruzeta de Limoges" (1).

Una mitra episcopal de plata sobredorada, con piedras preciosas y esmaltes, y un báculo y dos anillos haciendo juego.

La Custodia, de plata sobredorada, con la cruz de plata y un fragmento del *Lignum Crucis*, rodeado de esmaltes.

El arca donde estaba encerrado el cuerpo de Santa Orosia, de plata repujada, con 23 imágenes y algunas piedras preciosas.

Una estatua de San Pedro, de tamaño natural, de plata, con cabujones.

Y 68 códices, entre breviarios, misales, leccionarios y cantorales.

Consérvase un ejemplar del *Misal* que mandó imprimir en el año 1504 el obispo D. Juan de Aragón y Navarra. Es de bella letra; al principio trae las armas del prelado, y al pie dice: *Missale secundum ritum insignium Ecclesiarum Oscensium et Iaccensium admodum completum.* En la última hoja, folio 130, se nota, con letras coloradas, que se imprimió de orden de D. Juan de Aragón y Navarra, *solerti industria Georgii Coci alemani,* y que se le dió fin *tercio idus Decembris anno 1504* (11 de Diciembre) (2).

Asimismo hay un ejemplar del *Breviario* impreso por orden del indicado obispo. Le faltan hojas al principio y al fin, e infiere el P. Huesca que es anterior al Breviario del año 1505 y posterior al 1483, cuya fecha se cita en el que nos ocupa. Y lo deduce así porque todos los Misales y

(1) Por su mayor proximidad a Francia, fueron muy frecuentes en Jaca y aún en Huesca los esmaltes de la manufactura de Limoges. En cambio en el resto de Aragón, especialmente desde Zaragoza hacia abajo, se hallan más de fabricación aragonesa (Zaragoza, Daroca, Calatayud). (V. mi estudio *Esmaltes aragoneses*, en la revista *Vell i Nou* (Barcelona), número de Septiembre de 1920.)

(2) Esta fué la segunda edición de Misales hecha por el memorable prelado. La primera se imprimió en Zaragoza, en la oficina de Juan Hurús, de Constanza, el año 1488. (V. en mi informe citado, sobre el archivo de Jaca, pág. 97, el inédito colofón de este Misal de 1488, donde consta la fecha de impresión. (Kalendas de Junio —1.º de este mes— del año 1488.)

Breviarios manuscritos (que los hay del siglo XIV en la Catedral de Huesca) y también los impresos hasta el Misal antes citado, del año 1504 inclusive, traen la dedicación de la iglesia de Huesca en el mes de Abril. Este *Breviario* pone, en efecto, el rezo de dicha dedicación en el primer domingo no impedido, *post Pascha;* de modo que el primer libro litúrgico que pone la dedicación en Diciembre es el Breviario de 1505. El de D. Pedro Agustín y todos los posteriores, la ponen también en dicho mes, día 12. De suerte que el *Breviario* de Jaca o es incunable (de los últimos años del siglo XV) o debe corresponder al 1501 ó 1502, si hemos de dejar un pequeño lapso de tiempo de una edición de Breviarios a otra (la de 1505).

Está sin foliar; las rúbricas en letra negra, bien que rayadas las líneas por debajo con tinta colorada. Las iniciales son también coloradas. Lástima grande que le falten hojas, sobre todo al fin, donde seguramente constaría el año de la impresión.

III

OTROS MONUMENTOS

El convento de religiosas Benitas, cuya comunidad vino a él desde el de Santa Cruz de la Serós, en 1.º de Julio de 1555, conserva del primitivo templo la portada románica y la cripta. Los muros laterales y la torre fueron renovados en el siglo XVI.

En el altar mayor hay un excelente lienzo representando a San Matías, que se cree obra de Jusepe Ribera.

Mayor valor tiene un precioso sarcófago románico procedente de Santa Cruz de la Serós.

Se labró para contener los restos de la infanta D.ª Sancha, hija de Ramiro I, la cual dicen los historiadores que casó con un Conde de Tolosa, y ya viuda ingresó, hacia 1075, en este monasterio, al que protegió de modo extraordinario, y en él murió.

Es de piedra, decorado con figuras esculpidas en sus cuatro caras. Mide 1,82 metros de largo por 0,59 de alto y 0,80 de ancho.

En el frente principal vese, en el centro, el símbolo de los dos ángeles llevando un alma al cielo (1). A la derecha, bajo un arco apoyado en

(1) Está representada por una figurilla desnuda, asexuada, dentro de un medallón ovalado sostenido por dos ángeles, la traza, actitud y factura de los cuales son de sorprendente parecido con los que, sosteniendo el *crismon*, se ven en el tím-

CATEDRAL DE JACA: Tímpano de la puerta principal.

Fots. F. de las Heras. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Sarcófago románico de la Infanta D.ª Sancha. (Caras anterior y posterior).
CONVENTO DE RELIGIOSAS BENEDICTINAS DE JACA.

columnas (en un capitel vese un águila), D.ª Sancha con hábito de abadesa, entre dos religiosas, una con un libro y otra con un incensario. A la izquierda, la misma D.ª Sancha con un libro en las manos, entre dos religiosas.

En la cara opuesta, tres guerreros a caballo en actitud de pelea, embrazados sus escudos. En la cara lateral mayor, de cabecera, dos grifos alados con cabeza y patas de águila y algunos adornos estilizados, y en el pie el *crismon*.

Carderera (*Iconografía española*, tomo I, núm. IV) opina que, a juzgar por los orificios que hay en la orla del manto de D.ª Sancha sedente, debió estar guarnecida de piedras duras. Advierte también la originalidad de representar tres guerreros ecuestres en la cara posterior, y el alma al cielo, antes descrita. En cuanto al *crismon*, dice que es el único que vió formado todo con imitación de perlas y pedrería, sin que tengan con él gran analogía las cruces *gemmatae* de las basílicas romanas.

Cree que este sarcófago bellísimo — acaso el mejor ejemplar en su orden en España — debió ser labrado desde 1096 a 1100. La relativa perfección de los pliegues de las vestiduras, el *movimiento* y la *vida* de la obra, los explica con la hipótesis de que lo labraron operarios venidos de Aquitania con motivo de la construcción de la Catedral de Jaca, mandada emprender por Ramiro I, padre de D.ª Sancha y de las otras dos infantas, D.ª Teresa y D.ª Urraca, las tres religiosas en Santa Cruz de la Serós.

Es verosímil la hipótesis, más teniendo en cuenta que, como opina Bertaux, un mismo artista labró los tímpanos de entrambos templos y muchos de los capiteles, como es, en efecto, notorio.

Conservan asimismo estas monjas un báculo de plata dorada. El cayado lo constituye una serpiente realzada con piedras falsas. Dos ángeles sostienen un templete en el que aparece un abad. En el centro del nudo, otra especie de templete con la imagen de San Benito (siglo XVII).

La iglesia del Carmen tiene ostentosa portada de fin del siglo XVII. En los intercolumnios, nichos. En el remate, efigies y medallones y el escudo carmelitano, duplicado.

La Casa consistorial fué construída en 1541, según se consigna en el

pano de la puerta principal de la iglesia oscense de San Pedro el Viejo. En el panteón de nobles de San Juan de la Peña hay otra representación análoga, con la diferencia de que la figurilla — el alma — va vestida. Es más curiosa la primera.

zócalo de la portada. Su estilo es el renacentista aragonés, afín al de las grandes casas solariegas. La negruzca fachada le comunica gravedad y robustez (1).

En la secretaría se conservan: la gramalla de damasco que vestía el prior de Jurados, con el escudo de armas de Jaca (cruz de doble traviesa y cuatro cabezas de régulos moros en los ángulos externos) en la pechera, y la divisa *Vos primi elegistis me in regem Aragonum*, o sea las citadas palabras de Ramiro II a los de Jaca. Una bandera de la Victoria, con la que se conmemora anualmente en la ermita de aquel nombre la alcanzada por el Conde Aznar sobre las huestes agarenas (siglo XVII). Una rodela, un casco y una maza, impropiamente atribuídos a dicho Conde, pues son piezas de guerrero del siglo XVI. Notable es el mencionado *Libro de la Cadena*, interesante códice del siglo XIII, en pergamino, de 103 folios, que contiene diversos privilegios de Jaca.

En la plaza, frente a la puerta lateral de la Catedral, hay una casa que conserva dos balcones con columnas y otros adornos de gusto plateresco.

En lo alto hay medallones con bustos. Las columnas se apoyan en ménsulas. Debajo de los balcones, pórticos. ¡Quién sabe si estos relieves, por su parecido con los de la capilla de San Miguel, de la Catedral, son obra del florentino Juan Moreto o de su socio Gabriel Jolí (hacia 1521)! Al lado, otra ventana con remate del final del período gótico (2).

La *Ciudadela* se comenzó a construir en 1592 por orden de Felipe II (3), y se concluyó en tiempo de su hijo y sucesor, por virtud de la cual está constituída Jaca desde entonces en plaza fuerte.

(1) Aunque el remate que había era del siglo XVIII, recientemente lo han sustituído por otro de bastante mal gusto. ¡Ese afán de renovación!

(2) Era muy notable la casa solariega de Ximénez de Aragüés, sobre todo por su gran chimenea de piedra, del siglo XV, precioso ejemplar que adquirió míster Deering para su palacio *Maricel*, de Sitges, hace algunos años. Probablemente estará ya en camino de Norteamérica, con el resto del tesoro arqueológico de *Maricel*, pese a las afectuosas manifestaciones de protesta de los vecinos de Sitges, que ven inermes cómo se expatrian tantos objetos recogidos en su solar, la mayor parte. ¿Para cuándo guarda el Estado enérgicas medidas restrictivas?

(3) Con motivo de la invasión de los luteranos bearneses y para defensa de Jaca. Uno de los constructores fué Jerónimo Nogueras. (V. mi libro *Estudios varios* (Huesca 1911), cap. *Cartas del Concejo de Huesca (siglo XVI)*, pág. 63.) Con el mismo objeto, y al mismo tiempo, se levantaron los castillos fronterizos de Santa Elena, Santa Cristina, sobre Canfranc; otro en Hecho y otro en Ansó.

La figura de esta Ciudadela es la de un pentágono regular, y en la línea de defensa hay cinco baluartes poco capaces Sobre la altura de contra-escarpa corre el camino cubierto, que está en comunicación con la plaza de armas y las explanadas; las mamposterías son de buena construcción y solidez, y la altura general hasta el cordón en el cuerpo de la Ciudadela es de once varas y media; en medio del frente que está mirando a la ciudad hay una puerta y se sale por una bóveda que atraviesa el terraplén.

Sólo resta citar la cuadrada torre del Reloj y la llamada de la Moneda, porque se dice que en ella fueron batidos los *sueldos jaqueses*. Remata aquélla en agudo chapitel metálico. Tiene ventanas góticas. Es fama que perteneció a un antiguo palacio señorial, y después fué destinada a prisión.

RICARDO DEL ARCO
Delegado regio de Bellas Artes

UNA CASA ESPAÑOLA

El 3 de Abril último fuimos congregados los que formamos parte de la "Sociedad de Excursiones" para visitar una mansión clásica y genuinamente española, donde reinan e imperan el estilo y el mobiliario de la época, puesta hoy en moda, que dominó en los tiempos del austero Felipe II y continuó hasta fines del siglo XVII, y en verdad, si conocíamos de referencia lo que aquella mansión guardaba, nunca podíamos suponer los que aún no teníamos el honor de visitarla, la riqueza y buen gusto que los nobles Marqueses de Bermejillo del Rey habían encerrado en su señorial estancia de la calle del Cisne de esta villa y Corte.

Visto el gusto arquitectónico que caracteriza lo que pudiéramos llamar "castellana residencia", que evoca lejanas épocas que recuerdan nuestras pasadas grandezas, no podía faltar en el alhajamiento interior el carácter que impera en la construcción, y así es, en efecto; desde que entramos en el zaguán, subimos típica escalera, decorada con artesonado, azulejos y hierros toledanos, entramos en el vestíbulo y se nos presenta hermoso patio plateresco, no vemos más que arte español; no encontramos en los diferentes aposentos de la casa ni un solo mueble, ni un solo cachivache, hierro, azulejo, vasija, bronce, velón, etc., que no sea de la época indicada, y lo admirable de aquel conjunto verdaderamente artístico estriba en que dentro de su variedad reina una unidad completa; todo está acoplado, nada desentona; los bargueños, los bancos, los fraileros, sillas, mesas, arcones y mil cosas allí guardadas con gran cariño y esmero responden a un delicado gusto de los moradores de aquel ideal museo, en el que han puesto toda su inteligencia y gusto, para presentarnos un acabado modelo de la típica *casa española;* por esto, los que entusiastas de nuestra riqueza patria sentimos cierto rubor cuando se nos denigra y se saca a relucir la historia de una supuesta leyenda negra que nunca existió y únicamente propagan los que no nos conocen o no quieren a España como debieran, experimentamos gran satisfacción que compensa a aquella pena, al ver que personas amantes

de nuestras bellezas arqueológicas se complacen en coleccionar y atesorar lo que desperdigado anda por ahí, para formar una residencia de un prócer catellano del reinado de los austriacos Felipes, que encierra la verdad del pasado, y para demostrarnos lo mucho bueno que en él había en todas las manifestaciones del Arte, de aquel siglo de oro de nuestra Patria. Así lo han entendido los Marqueses de Bermejillo del Rey; su fortuna se ha puesto a servicio del Arte, y por él y para recreación de sus admiradores, su casa guarda toda una época de nuestra historia, y no llamo palacio a aquella encantadora mansión por cuadrarla más el nombre de "casa solariega", con tendencias a "casona" montañesa santanderina.

Cuando recorríamos aquellas estancias, nuestra imaginación volaba a épocas que fueron y recordaba los personajes que forman el entierro del célebre cuadro de la iglesia toledana de Santo Tomé; veíamos aparecer al de Benavente, llamando a "los hidalgos de su alcurnia y su blasón"; Theotocópuli hubiera encontrado allí residencia que por su estilo y comodidades no envidiaría a la que le sirvió de estudio en la Imperial Toledo; añoranzas todas estas, que no son más que pruebas inequívocas de que durante el rato que allí estuvimos nos trasladamos a un pasado, no sé si peor o mejor que el presente, pero para mí, admirado y cariñosamente estudiado.

A la bondadosa hospitalidad de la distinguida dueña de aquel encantado albergue, en el que resaltaba la noble y arrogante figura de aquella dama, debemos haber pasado unas horas agradables y de grato recuerdo, colmando de atenciones a sus visitantes, en las que fué secundada por su encantadora y simpatiquísima hija; ese recuerdo será el obtenido en una hidalga casa castellana, con mayor abundamiento, de un espléndido agasajo de pastas y confituras, acompañadas de rico vino de la tierra, que muestra una vez más la amabilidad que caracteriza a los señores de la casa; todo ello servido en hermosas bandejas repujadas, y el vino escanciado en ricas copas vidriadas, en armonía con aquella sala de yantar, digna de los Duques de nuestro cervantino Hidalgo, que seguramente no tendría allá en la región aragonesa, donde "consiguió" Sancho su deseada ínsula, cosa mucho mejor.

Para relatar todo lo que allí vimos y admiramos, me ha designado nuestro querido Presidente, con notoria equivocación en la elección, pues en calidad de aficionado y mediano discípulo de las lecciones que

los maestros en el saber nos dan, los que para ello tienen título, acudo a esas manifestaciones del Arte, con ánimo de admirar lo que en ellas encontramos y aprender lo que aquéllos nos enseñan; el amor artístico nos une a todos los asociados excursionistas, y en la contemplación de las bellezas que el Arte encierra, encontramos el logro de nuestras aspiraciones; en esa unión me amparo para pedir a mis consocios su indulgencia y benevolencia, pues abarcaría esta reseña descriptiva tanta extensión y hay tanto que admirar y contemplar, que es materialmente imposible cumplir en la mesura y manera que se debe a nuestra Asociación, no sólo en el fondo, si también en la forma; para lo primero, se necesita saber mucho, para lo segundo saber escribirlo. Nada de esto sé yo, pero obedezco, y el que esto leyere, en el pecado llevará la penitencia y sabrá perdonarme.

***

Imitada hermosa galería plateresca que nos recuerda las de Salamanca, Zaragoza, Guadalajara, Segovia, Alcalá, y otras tantas de todos conocidas y admiradas en nuestras históricas poblaciones, el patio de Bermejillo del Rey tenía que ser alhajado en consonancia con el estilo de su época para que todo aquello fuera un fiel reflejo de pasados años de gloria y esplendor, y así, en efecto, lo ha hecho la Marquesa con verdadero amor artístico y reconocido saber, convirtiendo aquel recinto en cómoda y confortable estancia, donde podemos contemplar y recrearnos admirando una riqueza de muebles y decorado, que para inventariarlos y describirlos sería preciso largo relato.

Franquéanos el paso acuarteronada puerta toledana de procedencia claustral, que acusa residencia regia, donde algún monarca quizá para retirarse de los trabajos del gobierno y bullicios de la Corte se dedicó a meditar lo efímero y transitorio que es el paso por esta vida mortal: puerta que al ser desarmada para su arreglo y restauración, en uno de sus entrepaños nos indicó: con la firma, el artífice que lá hiciera, y con la fecha, el año de su trabajo; atravesamos y pisamos estos umbrales y nos encontramos con dos hermosos y típicos bargueños de clásica hechura, con sus guardas, cantoneras y cerraduras en terciopelo rojo, apareciendo sobre ellos hermosas porcelanas representando animales, bichos, etc.

De cordones entrelazados, con sus correspondientes borlas, procedentes de algún sombrero episcopal, vemos penden varios cuadros ador-

nando las paredes del patio; dos buenos retratos de Reaburn hay colocados en el testero, donde contemplamos los bargueños, y no lejos de ellos, un Caballero del Toisón nos dice que su figura la trazó el pincel de Claudio Coello. Bien están un Giorgione y algunos otros cuadros de autores holandeses desconocidos.

Para "cortar los aires" y resguardarse de sus consecuencias, un tallado biombo de negra madera forma una rinconada con amplio sofá de cojines y tela valenciana al lado de campanuda chimenea, en la que dos grandes morillos sostienen sendos leños preparados para el fuego, si bien irradiadores de calefacción moderna, hábil y discretamente disimulados, sustituyen a aquellos, proporcionando el temple necesario; en el alféizar de la chimenea se hallan colocados hermosos platos sevillanos y granadinos, cuyos reflejos metálicos dan colorido y animan el negro artificial de aquel hogar, ante el que vemos aparecer la visión de un guerrero "que de Flandes ha venido" y relatando está a la señora de la casa lo que el de Alba hace para apartar a los flamencos de la reforma luterana.

Las paredes en que empotrada está la chimenea había que adornarlas con algo para matar la monotonía del blanco, y dos hermosas columnas barrocas cumplen este fin; a su lado encontramos dos atriles que sostienen algún libro de apergaminados folios, en los que estudiara "algún sabio de los que en el mundo han sido"; los restos del altar churrigueresco que adornan esta parte de la estancia, hacen curioso contraste; estas dos manifestaciones artísticas, una de líneas regulares y la otra de retorcidos elementos, manifiestan las bellezas que las dos encierran. Los dos Juanes, el de Herrera y el de Toledo, imitaron el estilo de Bramante y Miguel Angel, así como Ribera y Churriguera copiaron el rococó de Luis XIV; unos y otros maestros trajeron a España el arte que nos asombra en el Escorial y contemplamos admirados en el Hospicio de Madrid, y dentro de estos diametralmente opuestos estilos, reconocemos el genio de aquellos hombres, hoy orgullo de nuestra Patria.

Una hermosa mesa con incrustaciones, llena de varios objetos de plata, unos de servicio, otros de adorno, sirve de centro al patio, y distribuídos alrededor de ella vemos sillones, taburetes, banquetas, escaños, etc., de puro españolismo del XVI, todo esto entre mesitas antiguas con jarros, ceniceros, velones, candeleros de Lucena o sierra de Grana-

da. Nunca con más razón se pudo aplicar, o mejor dicho recordar, aquello que dijo el poeta, del palacio de ilustre príncipe en 1578:

Sobre ricos escritorios,
cuyas puertas embutidas
de concha y nácar formaban
un laberinto a la vista;
y sobre mesas de mármol
de las sierras granadinas,
de mosaicos de alto precio,
de maderas exquisitas,
juguete de filigrana
primorosos relucían
y búcaros olorosos
de las españolas Indias.

Da frente a la chimenea un caprichoso sofá, cuyos pies lo forman restos de modillones barrocos, y el respaldo parte de un retablo del siglo XV, que sirve de marco a un riquísimo cuadrito de escuela italiana, que representa a la Virgen con el Santo Niño en el momento de dejar éste el pecho para contemplar un personaje en actitud de adoración; las tres figuras son de una contextura o compaginación encantadora, que desde el primer momento hace fijemos en él la vista.

López Mezquita tiene digna representación en aquel conjunto; sobre caballete aparece el retrato de la hija mayor de los Marqueses, Carmen Bermejillo, admirablemente trasladado al lienzo por aquella artística mano, cuyo pincel supo dar vida y colorido a una figura arrogante y distinguida.

Encantada, y con razón, está la Marquesa de poseer una tabla de Antonio Mor Van Dachorts (el Moro); hermoso retrato, en el que se admira la precisión de líneas y proporción exacta de figura con la mejor armonía en su conjunto, enriquecido con la indumentaria y accesorios del personaje que revela el sentido realista que supo dar el pintor, "en cuyo estudio pasaba grandes ratos Felipe II para verle trabajar en los muchos retratos que iba ejecutando, tanto de personas reales como de grandes señores de la corte".

Ancha puerta con arco deprimido da entrada al comedor, cerrado con rica verja de hierro toledano; en ella, el cincel del artífice trazó un dibujo que, repujado, acusa el gusto dominante del siglo XVI, gusto que encontramos en todos los hierros de la casa, en fallebas de ventana, ba-

rrotes de balcones y rejas del interior; son herrajes de labor minuciosa y detallista, en los que vemos reproducidos el trabajo y labor de la forja de nuestros maestros herreros de Cantabria, donde nos dejaron tanta riqueza en casonas y palacios señoriales de Santander y Vizcaya.

Y estos trabajos en hierro los vemos reproducidos en un artístico brasero del siglo XVI; en varios candelabros, grande y arquitectónico uno de ellos, con sencilla decoración del XVII; en un atril monumental, cubierto con rico paño religioso, en donde está colocado un libro cantoral con policromadas miniaturas; en palomillas de decoraciones florales y ganchos de cabezas de dragón, y en bichas, de las que penden monumentales farolas; todo esto distribuído en varios aposentos, según las necesidades de la casa, porque hay que advertir que ésta se hizo "para vivir en ella", no para servir de museo y colocar los muebles a manera de chamarilería, amontonados y en exposición; el gusto artístico se armoniza con las comodidades necesarias para la vida de familia.

Llama la atención al entrar en el comedor hermosa y amplia mesa tallada de un solo tablero, quizá procedente de antiguo refectorio conventual, y un rico artesonado granadino, en el que las armas del Santo Tribunal de la Inquisición prueban que sirvió de techumbre a alguna Sala de esta Institución, tan injustamente tratada por los que no la han estudiado a fondo, en relación con la época en que tuvo su jurisdicción y atribuciones.

Una gran lámpara de Sagrario de antiguo bronce proyecta el alumbrado, colocado en forma tal, que las bombillas eléctricas aparecen ocultas a la vista de los comensales que la amabilidad de sus dueños congrega con frecuencia para solazarse en la agradable compañía de esos sus buenos amigos.

Guijo Luna ha puesto en todo el comedor un friso de modernos azulejos de Talavera, con las armas madrileñas y adornos característicos de la reproducción de la antigua cerámica española, que en todo tiempo fué célebre, y hoy con afán buscada por los coleccionistas e inteligentes aficionados al arte clásico español; este friso decora y da carácter a la sala del yantar; ocúltanle algunos espacios dos tallados bancos montañeses santanderinos.

Completan la ornamentación de esta pieza, en la que penetra la luz por artística vidriera blasonada con el escudo de la casa, dos alacenas, que encierran rica vajilla y cristalería de su época; una gran pila del

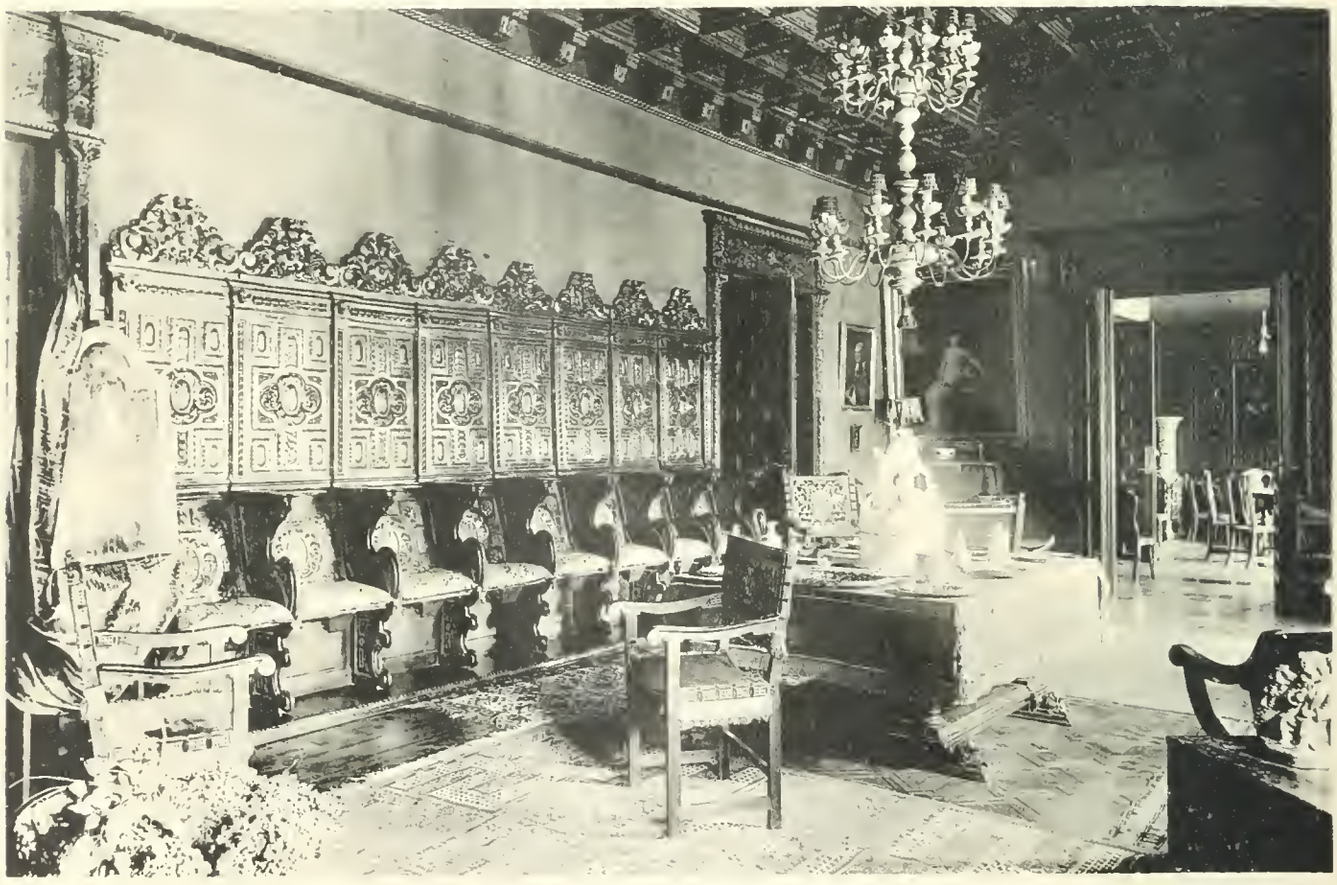
más puro renacimiento sirve de recipiente a agua cristalina que un mascarón arroja por la boca, suponiendo la Marquesa que la pila pudiera haber sido púlpito de alguna de nuestras derruídas iglesias del siglo XVI. Un pequeño sepulcro gótico sirve de macetero a flores o plantas de estufa, y realmente nada de mejor gusto que colocar en aquel lugar flores olorosas que animan el austero estilo de los Felipes, triste y tétrico como el segundo de este nombre.

Un bonito gabinete japonés, adosado a la habitación descrita, sirve de cuarto de tresillo, amueblado con sillones y sillas de encarnada laca oriental y mesitas de la misma clase, en las que están colocadas figuritas, ídolos, bichas y monigotitos chinos o japoneses, muy en relación con el resto del adorno, que caracteriza este estilo; sobre una chimenea guarnecida de antigua reja de hierro muy acoplada y colocada en este lugar, admírase un buen reloj del mismo estilo, de George Prior, hecho, según indica, en Londres; una hermosa araña, al parecer de la Granja, pende del artesonado techo. De las paredes cuelgan varios cuadros con flores, y entre éstos vemos un bonito Watteau de muy buen gusto.

Por la información fotográfica pueden formarse una idea los que no hayan visitado la casa que se describe, de lo que es su salón principal y de la riqueza y gusto que le caracterizan. De sus paredes, si no las adornan "ricos tapices flamencos", penden ricas cortinas de sucesión gótica y desarrollo del renacimiento, sobre cuyo fondo rojo destácase el oscuro de una tallada sillería coral, que armoniza en su estilo con el artesonado del techo, descansado en severas y sencillas cornisas de modillones, a mi juicio de época herreriana toda esta techumbre, y seguramente procedente de algún palacio salmantino o toledano.

Tres pintores españoles, cuyas firmas tanto engrandecen nuestra patria, encontramos en este salón. Un Goya nos representa con su colorido envidiado de los artistas a la arrogante figura de la Marquesa del Parque; una señora de la época de Felipe IV nos acusa que el gran Velázquez pudiera ser el pintor, y, por último, Bartolomé Murillo, el maestro que tuvo la idea de las Purísimas, acompaña a los anteriores con un cuadro representando al Santo Patriarca con el Niño Jesús, notándose en estas dos figuras el arrobamiento tan propio de muchas de las de este gran pintor que supo "retratarnos" a la Madre de Dios tal como los creyentes la vemos y concebimos en toda su belleza y hermosura que debe adornar a la pura e inmaculada María.

Vestíbulo.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Salón principal.

PALACIO DE LOS MARQUESES DE BERMEJILLO DEL REY.

Un bonito y bien compuesto cuadro representando a la Virgen y al Niño, nos muestra la fotografía en primer término, de ignorado autor, pero por las trazas debió de ser algún maestro de escuela italiana; colocado aparece en un caballete al que cubre en parte rico trozo de tela española quizá procedente "de alguno de los 6.664 talleres que nos dice Artiñano funcionaron en Toledo en el siglo XVI, que quedaron reducidos a menos de 5.000 en 1651", por multitud de causas que no examinaremos ahora, pero que prueban un retroceso en nuestra industria telar, tan espléndidamente representada en la exposición de Amigos del Arte en 1917, donde admiramos lo que fueron los tejidos españoles en pasadas centurias, hoy quizá resurgientes en la región valenciana.

Artística araña de hierro y madera, digna de figurar en la Sala de Audiencias del Escorial, alumbra el salón, y del mismo estilo y riqueza que en aposentos anteriores es el moblaje de esta cámara de recepciones, severa al par que elegante en toda su ornamentación, como corresponde al carácter que inspira el gusto que domina en aquella aristocrática mansión, en la que se ha querido, y en verdad logrado, rendir culto a una época que tanto admiro por la grandeza que en sí encierra de una España en la cual nunca se ponía el Sol.

Una arqueta mudéjar atrae la curiosidad del visitante, por su labor interior y caprichosa cajonería, en la que el artista moro-cristiano derrochó todo su buen gusto y una paciencia verdaderamente benedictina.

Los sillones fraileros, bordados o forrados con ricos terciopelos o bordada tela, dan cómodo descanso al excursionista, que en este reposo puede contemplar valiosos ornamentos sagrados colocados en diferentes sitios; artísticos y hermosos jarrones con flores de nuestra fábrica del Retiro, y sobre grandiosa mesa, no sé si cubierta por "napolitano tapete con borlones de oro y fleco" (pero si no lo es, nada tiene que envidiar al que tuviera el César cuando recibió la visita del de Benavente); sobre esta mesa, digo, vemos un riquísimo grupo de la misma procedencia que la porcelana anterior, y si seguimos escudriñando en todo lo que allí se ofrece a nuestra contemplación, en cada sitio, en cada rincón, encontramos algo que merecería ser citado, si a esta reseña no se diera con ello mayor extensión que la que va teniendo, con gran sentimiento mío, por quedar mucho que contar y referir de lo que en la casa se guarda.

Una muy bien conservada tabla de Jerónimo Van Aken, más conocido con el nombre de Bosch (Bosco entre nosotros), encontramos en

esta misma habitación; de este autor tenemos varios cuadros en el Pardo y en el Prado, y de él nos dice un crítico "que, parodiando la frase de la Sagrada Escritura, puede afirmarse es más difícil que un camello pase por el ojo de una aguja que la descripción de un cuadro de Bosch sea completa y ajustada a la verdad"; por eso no nos atrevemos a describir el asunto, nos limitamos a afirmar que es de lo mejor que hemos visto, tanto por su buena conservación como por el colorido. Forma juego con esta tabla otra de Brueghel de Velours, de buen gusto y estilo.

Llama la atención por su belleza y colorido una tabla que representa a la Sagrada Familia, de Fernando Van Orley, similar a la que procedente de las Huelgas, de Medina de Pomar, poseía D. Pablo Bosch y Barrau, a cuya comunidad perteneció la célebre copa esmaltada de Santa Inés, hoy en el British Museum.

Roger Van der Weyden está dignamente representado en la "casona" por un Calvario, tabla de puro estilo, que nos hace recordar la Crucifixión del Señor que aparece en la pág. 25 del tomo X de este BOLETÍN, como perteneciente a la colección del citado D. Pablo Bosch. Van der Weyden, gran primitivo, según Cean fué pintor de D. Juan II de Castilla, pero esta afirmación la discuten algunos críticos, porque según ellos nunca estuvo en España, ni hay documento que pruebe que estuviera en relación con aquel Monarca, si bien otros sostienen fué discípulo suyo Juan de Flandes, pintor de Isabel la Católica por los años 1496, y de él son las 46 tablitas del tesoro de dicha Reina, alguna hoy en el Palacio Real de Madrid. Sea cualquiera la verdad de las anteriores opiniones, es lo cierto que de Van der Weyden hay entre nosotros varios cuadros, y uno de ellos, de reconocido mérito y valor, es el que reseñamos.

Adosado al salón está el despacho, y al entrar en él, nuestro asombro fué grande al ver reproducido uno de tantos cuartos de los que encontramos en las típicas casas montañesas santanderinas; en ellas es muy frecuente, para aprovechar terreno, hacer las habitaciones con "sobrado" a forma de pequeña estancia con un corredor de torneado balcón de balaustres de madera; en el de esta casa vemos puesto el lema del heráldico escudo de sus dueños "NON QUO SED QUOMODO". En este espacio, unos cuantos metros más elevado que el resto de la habitación, está la biblioteca y unos escalones más bajo que el piso de aquélla, un reservado "rinconuco", a manera de bufete con su mesa y

recado de escribir; en los salientes de la balaustrada vemos multitud de botiqueros talaveranos y sevillanos, y distribuídos en toda la estancia, escribanías y velones de bronce, tinteros y salvaderas de Talavera, carteras y neceseres de fino cuero cordobés. Nada falta para el necesario servicio; un arca de hierro del Renacimiento, varios pequeños enseres, amén de sillones, sillas y cojinetes adecuados, completan el moblaje.

Dos estatuas, una de ellas de un Santo, colocada sobre tallada arca antigua, y un airoso niño, quizá procedente de algún Nacimiento, decoran también agradablemente.

De las paredes penden un buen Alenza y un retrato justamente atribuído a Velázquez; otro de Van Dyk es, sin duda, a mi juicio, uno de los mejores de la colección.

Un caballero elegantemente vestido nos presenta al gran pintor alemán Franz Hals, cuadro de gran tamaño que, en unión del antes citado, ocupa preferente lugar en la habitación donde están colocados ambos, como corresponde a la firma de tan grandes maestros.

Una tabla, y no de gran tamaño, de Teniers, llama poderosamente la atención, pues siendo este maestro célebre por sus asuntos bucólicos, aquí se aparta de su idea y nos representa algo de amor olvidado, de despecho: un caballero de su época parece abandonar a una joven, con la que debió haber pasado momentos agradables después de una opípara comida o cena, según los restos que de ella quedan en la mesa del bodegón; la joven, sentada junto a la mesa, aparece echada sobre ella, quizá dormida por haber libado con exceso, según se desprende de los jarros y vasos que vemos repartidos y tirados sobre el tablero de la repetida mesa.

Una amplia escalera, fiel y exacta copia de la del Archivo de Alcalá de Henares, pone en comunicación este piso con el superior, y al subir aquellos peldaños, fíjase nuestra atencion en un gran lienzo, *El dolor*, de Chicharro, en que se representa con un gran realismo la pena y el sentimiento que la muerte del ser querido causa en aquellas desoladas figuras.

Para adornar el descansillo de esta subida se ha colocado la estatua yacente de un obispo, procedente de algún enterramiento, seguramente del siglo XV, que abandonado y derruído dejó la obra desamortizadora, causa de la desaparición de tantas y tantas riquezas del Arte clásico español, hoy en parte dolorosamente emigrado y para siempre perdido.

Rico tapiz de la misma época sirve de paramento al muro, haciendo frente al cuadro antes descrito.

Un gran farol procesional, vidriado en colores, alumbra esta subida, que conduce a los aposentos superiores, vivienda de los Marqueses y familia, donde igualmente encontramos el estilo descrito en lechos, moblaje y decorado.

Todo esto y mucho más admiramos en esta casa española; en todas partes y rincones encontramos alguna cosa que nos llama la atención; repartidos en diversos sitios y lugares, en chimeneas, escaleras y sobrepuertas, vemos columnitas barrocas, leones heráldicos, cuadritos de diversos autores nacionales y extranjeros; en mármoles y piedras del siglo XV y del XVI, como elementos de construcción, hay verdadera riqueza, que realza aquel conjunto, y dentro de su diversidad, constituye una época de nuestra historia, en la que todo era grande y poderoso, en que la Cruz y la espada eran el ideal de aquellos conquistadores del mundo, de aquel mundo nuevo al que llevamos nuestra religión, nuestra habla, nuestras costumbres, nuestra civilización, nuestras artes, nuestra industria: en suma, todo cuanto constituía nuestro ser; esfuerzo asombroso realizado sin ayuda ni auxilio de nadie, y por el que hoy, abriéndose la verdad paso en la historia, aunque tarde, se nos hace justicia, y merecida, por haber sometido a nuestro dominio pueblos de diferentes razas, a los que enseñamos lo que nosotros sabíamos por medio de aquellas famosas leyes de Indias, tan estudiadas en la época presente, debidas a la gran Reina de Castilla que tanto se interesó por el porvenir de sus nuevos súbditos, que al presente forman las Repúblicas Hispanoamericanas, que, como hijas mayores de edad, se emanciparon de la madre Patria, a la que ahora, agradecidos, vuelven sus ojos para honrarla y quererla. Y al llegar aquí acuden a mi memoria aquellas frases que al genovés descubridor de aquel mundo por él soñado dijera la castellana Isabel al entregarle sus joyas para su primer viaje a las Indias:

Lleva a ese ignorado mundo
los castellanos pendones,
con la Santa Fe de Cristo,
con la gloria de mi nombre.

MANUEL DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO

En mi Casona de Reinosa, a 1 de Agosto de 1921.

202

Ruinas del Convento.

Fots. del Autor.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Ruinas de la Iglesia,
CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE AYLLÓN.

RUINAS DE AYLLÓN

EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Extramuros de Ayllón, y como a un kilómetro del pueblo, se yerguen, a la derecha del camino de Languilla, las majestuosas ruinas de un convento, —matizadas con las suaves tonalidades de la hoja seca que la caliza adquiere a través del tiempo—, constituídas por los restos de la monumental iglesia, con su gallarda espadaña, precedidas de las basas de un Calvario y de un olmo viejo.

Bien situadas en una elevación del terreno, desde ellas se contempla el sugestivo panorama que forman: enfrente y en el llano, al pie de un cerro, todo el caserío de la villa agrupado en torno de La Mayor y vigilado por La Martina (1); detrás, la abrupta sierra de Ayllón; más allá, las azulinas cumbres de la Somosierra, y por la derecha, las frondosas masas de *los plantíos*, entre los que, describiendo graciosas curvas, se desliza la mansa corriente del Aguisejo en busca de las aguas del Riaza.

En la fachada principal, orientada al mediodía, y correspondiente a la época del segundo clasicismo, se abren, entre cuatro pilastras simuladas, tres puertas: de medio punto las laterales y de doble anchura y arco rebajado la del centro, que daban acceso al vestíbulo del templo. Encima de la central, y entre resaltadas pilastrillas, existe una hornacina apechinada, con la imagen en piedra, sostenida por ángeles, del Penitente de Asís, sobre la que campean las cruces del Santo Sepulcro.

Decoran la entrada en una misma zona, debajo de la cornisa, con gárgolas que terminan este cuerpo de edificio, dos óculos, situados uno a cada lado del nicho; dos escudos, con los emblemas de la Orden de los Santos, sobre las puertas laterales, y en las pilastras, cuatro buenos relieves de San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan, sentados en

(1) Reducto de una antigua fortaleza.

sendos sillones fraileros, ante sus mesas respectivas, en actitud de escribir los sagrados Evangelios.

No puede ser más expresiva la decoración de esta portada. Bien a las claras dice que el monasterio perteneció a la Orden de religiosos Franciscanos Observantes, que por reiteradas disposiciones pontificias son reverendísimos custodios de la Tierra Santa.

Sobre la escocia de la cornisa se eleva al cielo, como una oración, la esbelta espadaña de cuatro cuerpos, separados por impostas, adornados: el primero y el tercero con pirámides a los costados. El inferior luce en el centro un bien entendido grupo de la Transfiguración del Señor. Los demás están calados por cuatro arcos redondos: dos gemelos, grandes, en el segundo; uno en el siguiente y otro decorativo en el último. Desaparecidas las campanas, que volteaban alegres o tañían plañideras, desde aquellas alturas ya sólo llega el grave sonido que a veces producen las hieráticas cigüeñas cuando allí anidan, o bien el estridente grito que lanzan al viento los alcotanes cuando allí van a posarse.

Una tradición conservada desde tiempo inmemorial en aquella santa casa atribuye su fundación al propio Seráfico Patriarca cuando poco después de la gloriosa batalla de las Navas, a su regreso de Portugal, volvió de nuevo a España. El Padre Cornejo dice (1) que un mármol de "vna capilla que eftà en el clauftro principal", lo hacía constar así con las siguientes palabras:

Hanc Sanctus Franciscus fecit Ecclesiam

Histórica piedra que nosotros, buscando los dispersos materiales de este baluarte de la milicia franciscana, hemos tenido la suerte de encontrar, sirviendo de dintel en la casa de campo de la hermosa finca denominada *El Vergazal,* que nuestro buen amigo D. Leonardo Ferrero posee en el pintoresco pueblo de Estebanvela (2), donde dice:

HANC S(ANCTVS) FRANC(I)SCVS FECIT E(C)LES(I)AM

Lo mismo atestigua la inscripción, distribuída por ambos lados del nicho, que contiene la estatua del Fundador de los Menores, donde se lee:

(1) *Crónica Seráfica*, parte I, lib. II, cap. XLIII.

(2) Distante 10 ó 12 kilómetros de Ayllón, aguas arriba del Aguisejo.

CON MVCHA — RAZON SE LL
AMA JERVSAL — EN DE ESPAÑA
ESTA SANTA — CASA PVES ES
LA MAS SA — NTYFYCADA
QVE FVNDO — EN ESTA FAM
YL(Y)A N° SERA — FYCO PATRY
ARCA POR LO — QVE CON OBL(Y)
GACYON LA — DEBEMOS LA
MAS BENE — RACYON.

Otra curiosa inscripción grabada en un carcomido sillar de esquina, de 1,80 m. × 0,60, confirma a las anteriores y resume la historia del cenobio en la forma siguiente:

✠

Efte C(onvent)o, fundo El (gran) Serafin Fran.co, y es fu p(rinci)pal fun dacion q(ue) rego con fu sangre e(n) (el) eftuvo mas de (on)ce mefes (1) *cuia Fab(rica) siendo de tierra* (2) *fe mantu(vo)..... AÑs y p(or) fu necefidad fe Redifi co todo desde El AÑo de 1733 afta el de 3(8) A (espe)nfas de las Limosnas del Excmo Rmo e Yllmo Sr Dn Fr Joseph G(arcia) Obpo de (S)igA y del Excmo y Rmo Pe Fr Juan de Soto Hyjos de efta Sant(a) P(rovincia) y por Generales que fueron de toda la Orden y fucefores de (Nueftr)o P(adre) Patronos de (efte) Convento*

A la vuelta del mismo sillar se dice, con enrevesadas siglas, que

EL DIA DE SAN JOSEPH
SE PVSO
LA PRIMERA
ESQVINA
AÑO DE 1736

Una puerta de arco redondo, situada enfrente de la del centro del vestíbulo, daba acceso a la iglesia, junto al cabo de la nave, por el lado de la Epístola.

En las ruinas del templo, de grandes vuelos y planta de cruz latina, con luces del mediodía, cabe distinguir dos partes bien distintas. La cabecera, apoyada en recios estribos, es gótica, mientras que el cuerpo de la iglesia correspondía al estilo neoclásico, que se inicia a fines del rei-

(1) Tanto tiempo nos parece excesivo.
(2) Esto parece indicar que la primera construcción fué de tapial.

nado de Felipe V, preludiando el segundo clasicismo, que había de alcanzar todo su apogeo en el de su hijo Carlos III.

Tanto la capilla mayor como las que había en ambos brazos del crucero eran rectangulares y estaban cubiertas por elevadas bóvedas de crucería.

La mayor lucía en el testero, desde la última restauración, entre dos elegantes credencias blasonadas con la cruz del Santo Sepulcro, uno de esos grandes retablos dorados, provisto de hornacinas, con imágenes de talla bien distribuídas en dos cuerpos, decorados sobriamente con columnas, cornisas y guirnaldas. En el primer cuerpo, entre columnas salomónicas, y ante un transparente de vidrios de colores, estaba la imagen de la Purísima; ocupando los huecos laterales, las de Santa Teresa de Jesús, a la derecha, y la de San José, a la izquierda. En el centro del segundo cuerpo figuraba San Cristóbal, entre San Bernardino de Sena, con la custodia en la diestra y las tres mitras que renunció a los pies, al lado de la Epístola, y la del gran taumaturgo San Antonio, con el Niño en brazos, al lado opuesto. En el medio punto del ático, entre florones, y bajo el clásico emblema del Espíritu Santo, aparece el providencial encuentro, en Roma, de los gloriosos patriarcas San Francisco y Santo Domingo.

Completaban la decoración de esta capilla, en los respectivos centros de los muros laterales, dos altares barrocos con tallas muy aceptables de San Antonio de Padua y del Serafín de Asís, que entre la fantástica hojarasca de sus remates ostentaban: el uno, las cinco cruces, y el otro, las cinco llagas.

El año 1501 fué sepultado en ella D. Juan Pacheco de Luna (1), cuarto Conde de San Esteban de Gormaz, hijo de D. Diego López Pacheco y de su primera esposa, D.ª Juana de Luna; nieto del astuto valido de Enrique IV y biznieto del insigne condestable D. Álvaro de Luna, que, víctima de la política de zancadilla y encrucijada, tradicional en España, murió ajusticiado en Valladolid

En la capilla del brazo del crucero correspondiente al mediodía, suponemos que debió estar un gran retablo barroco de tres cuerpos, con adorno de pirámides invertidas —conservado hoy día en la iglesia parro-

(1) Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española* tomo II, pág. 221.

quial del inmediato pueblo de Santa María de Riaza— (1), que por haber estado dedicado también a la Concepción Inmaculada de María Santísima, a cuyo glorioso misterio, como es sabido, profesó desde su principio gran devoción la Religión de San Francisco, creemos que pudo ser el principal del templo antes de su restauración.

La capilla del crucero del lado del Evangelio, que se mantuvo en pie hasta primeros de 1915, era la más artística. Constituía su ingreso un hermoso arco apuntado, de gran montea, cuyas jambas y archivoltas ostentaban, entre las características hojas de cardo, multitud de figurillas bíblicas. En el muro de fondo y sobre dos sepulcros cobijados por dos arcos que se abrían entre pinaculos, en los cuales apoyaban otros conopiales, rematados cada uno por una cruz, campeaba un escudo partido, en cuyo flanco derecho aparecían en cuarteles dobles el moral y las tres fajas de los Morales, y en el de la izquierda, las seis fajas ajedrezadas del apellido Sotomayor. Adosado al muro de la derecha estuvo el altar, dedicado tal vez a San Luis Obispo de Tolosa, y en el de la izquierda, sobre una calada ventana cuadrada, se abría un rasgado ventanal Por lo alto de los paramentos, encuadrando la ventana y el escudo, corría una inscripción que, en letras góticas resaltadas, decía así:

Efta capilla es del onrado cauallero : de : Almaçan : Alcalde de la : fortaleza : de : Atienza : y de la Señora Doña Elvira de Morales fu muger la cual mandaron facer e se fizo el año de IV e CCCC e XXV años. E aqui fe pufieron las armas de fus linajes las del de Sotomayor las de la señora de Morales. Alavado ntro feñor lefu Chrifto (JHV XPO) por fiempre amen.

¿Aludiría al Pedro de Almazán, alcaide de la fortaleza de Atienza, citado en la Crónica (2) como rebelde a los Reyes Católicos?

Hundida la nave del templo, que tal vez fué de cuatro tramos, con lunetos y coro alto al fondo, sólo se distingue ya en ella, al lado de la Epístola, entre el vestíbulo y el brazo derecho del crucero, una capilla que estuvo cerrada por bóveda de crucería. Es de planta cuadrada y se entraba en ella por un arco apuntado a la izquierda, del que se conserva otro sepulcral redondo, entre dos columnas semiclásicas, estriadas, que sustentan un entablamento con dos hermosos escudos, terminado por un frontoncillo triangular con la figura, de medio cuerpo en relieve, del

(1) Distante dos kilómetros al SW. de Ayllón.

(2) Pulgar: *Crón. de los Reyes Católicos*, 2.ª parte, cap. XLIX.

Eterno en actitud de bendecir. Capilla que probablemente fué la de Santa Ana, fundada en 1551 por D. Diego Gutiérrez de Amaya y su esposa D.ª Francisca Maldonado, cerrada por una verja de hierro y provista de una cama de alabastro con sus estatuas respectivas. Pues en una cartela de la izquierda del arco de sepultura, que muy bien pudo cobijar a los bultos de los fundadores, todavía quedan vestigios de una borrosa cartela, donde se lee:

AQVI ESTAN SEPVLTADOS
LOS MVI MAGNIFICOS SEÑORES
(DON DG°) (G)VTIERES DE AMAIA I DOÑA
(FCA) (M)ALDONADO SV MVGER PA
SARON A MEJOR VIDA EN EL MES
. . . . . .
. . . . . .

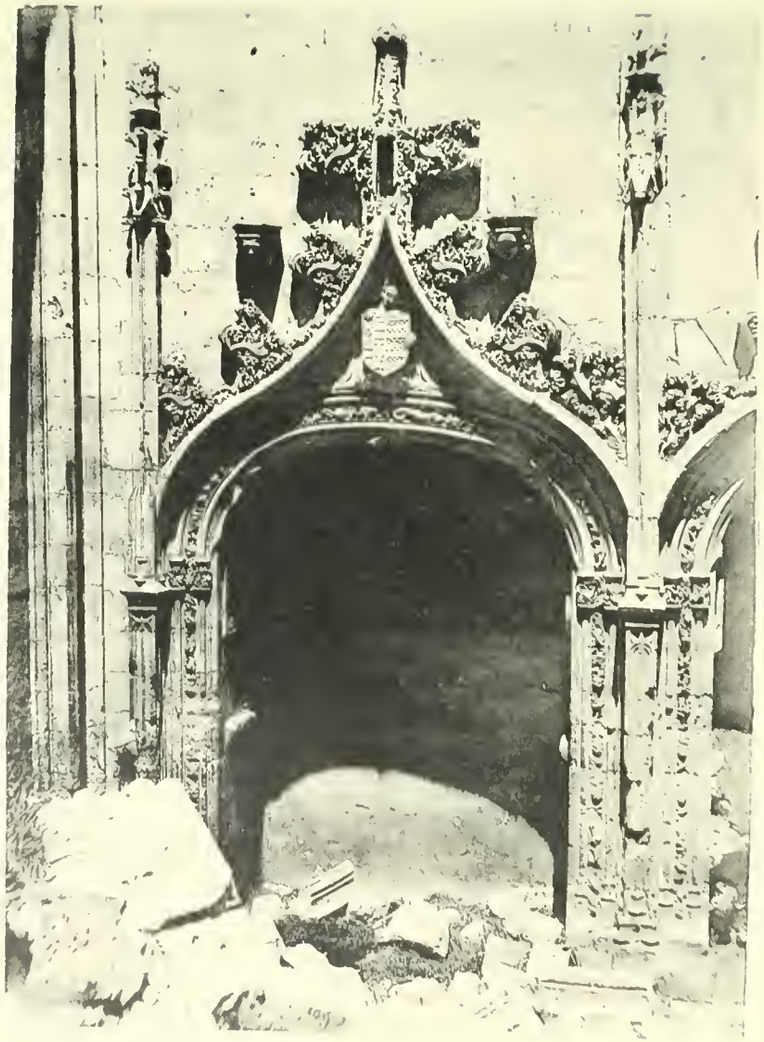
Andando el tiempo, la capilla de Santa Ana pasó al patronato de los Vellosillos, y por eso fueron sepultados en ella los ilustres hermanos de este apellido D. Lope y D. Fernando, arcediano de Docón el primero y Obispo de Lugo el segundo, que fallecieron, respectivamente, en 1581 y en 1587.

Ambas sepulturas han desaparecido, si bien la blasonada lápida, de grandes dimensiones, de la del arcediano, se conserva bajo la cúpula de Santa María la Mayor, con la inscripción siguiente:

AQVI ESTA SEPVLTADO EL
MVI ILLE. S. DON LOPE DE BE
LLOSILLO ARCEDIANO DE
DOCON CANONIGO EN LA SAT
IGLIA DE LVGO CAPITVLAR
DESTE CABILDO FALLECIO
A 24 DE MAYO AÑO 1581

Don Fernando Vellosillo, sabio y virtuoso prelado, gloria de Ayllón, y uno de aquellos grandes teólogos que tan alto dejaron el nombre de España en el Santo Concilio Tridentino, murió en la capital de su diócesis; y al cabo de los años, los restos del esclarecido Obispo de Lugo fueron colocados, según Gil González Dávila (1), en dicha capilla, el año 1621, en un sepulcro de alabastro con estatua yacente, cuyo epitafio decía:

(1) *Teatro de la iglesia de Sigüenza*, pág. 137.



Fots. del Autor

Sepulcro del Alcaide de Atienza.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Capilla de Santa Ana.

CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE AYLLÓN

✠

Aqui yace Don Fernando de Vellosillo, Obifpo y Señor de Lugo, del Consexo del Rey nuestro Señor. Falleció en 22 de Febrero de 1587 años.

Entre los muchos legados que hizo por su testamento de 1578, dejó una renta de 70.000 maravedises para dotar dos doncellas pobres cuando trataran de contraer matrimonio o entrar en religión; cuyas dotes adjudicaban en esta capilla, el 26 de Julio de cada año, el abad del Cabildo eclesiástico de Ayllón, el Guardián del convento y el alcalde, por el Estado Noble, patronos de dicha fundación.

En la misma capilla de Santa Ana fueron enterrados, a fines de la décimoséptima centuria, D. Nicolás Francisco Daza Marañón, de la noble familia de los Dazas, y su esposa D.ª Petronila Maldonado (1).

Bajo las bóvedas de aquel sagrado recinto, convertido hoy en establos y corral de una casa de labor, había, aparte de los mencionados, muchos y buenos enterramientos que, como aquéllos, han desaparecido.

Los Chaves y los Temiños, importantes familias de Ayllón durante los siglos XVI y XVII, asimismo se enterraban en esta iglesia, y por eso, grabada en una pequeña lápida, que arrancada de su sitio, se colocó al exterior, debajo de una ventana del crucero, tratando de suplir en ella el trozo de imposta que faltaba, dice:

AQVI YACE SEPVLTADO EL CAVALLE
RO HIJODALGO EL LICENCIADO FER
NANDO TEMIÑO FVNDO
DESDE LOS CIMIENTOS ESTE ENTIE
RRO DOTOLE VARIAS FIESTAS.....

Si desgraciadamente se han perdido todas las sepulturas, todas las estatuas tumulares y casi todas las piedras funerarias de esta iglesia, de las cuales algunas de éstas, más o menos mutiladas, han ido a servir de pasaderas en las huertas, en cambio se conservan, por fortuna, en otros templos casi todos los retablos de sus altares.

Así, ya hemos dicho que en la parroquia de Santa María de Riaza existe, al lado del Evangelio, el gran retablo barroco de tres cuerpos, y en el presbiterio de la de Ayllón pueden verse el suntuoso retablo dorado, las credencias y los laterales que decoraban la capilla mayor de la

(1) Salazar y Castro, *La Casa de Lara*, libro XIX, cap. XVII.

iglesia del convento. El retablo principal le hizo construir durante las obras de restauración el Ilmo. Sr. D. José García, Obispo y señor de Sigüenza. Cuando la desamortización fué enajenado a un chamarilero que proyectaba desarmarle para aprovechar el oro de la armadura y vender sueltas las imágenes. Pero el fervor religioso de D.ª Matea Ramírez (1) evitó la destrucción de esta obra de arte, adquiriéndola de manos del traficante y donándola a La Mayor.

En el ángulo formado por la capilla mayor con la del brazo izquierdo del crucero estaba situada la sacristía, de la que sólo se conservan algunos enlucidos y a la que tenían acceso directo ambas capillas. Y en el formado por la misma capilla mayor con la del brazo derecho, se conserva, sirviendo de habitación a la honrada familia de labradores que tiene arrendada la finca que fué huerta del convento, una pequeña casa de dos pisos, toda de sillarejo calizo, con adorno de canes bajo el alero que, para habitarla con su esposa D.ª Teresa Vicente Ramírez, construyó en el primer tercio del siglo XVIII el rico hacendado D. José Bahón Bravo, mayordomo de rentas del señor Marqués de Villena, síndico y singular bienhechor del Convento Franciscano. Pertenecían ambos cónyuges a la Venerable Orden Tercera, y por su testamento de 1753 dispusieron su enterramiento en la capilla mayor de San Francisco.

De la casa conventual de los religiosos, adosada detrás de la iglesia y provista, según referencias, de dos grandes patios, ya no quedan más que la puerta reglar y algunos leves vestigios a ras del suelo. ¡Ver aquello causa pena!

Rodeaba al convento una espaciosa huerta, cercada por tapias de piedra, en el centro de la cual existe una buena alberca revestida de cantería, cuyas dormidas aguas sirven de espejo a las ruinas.

Junto al estanque subsisten las cuatro paredes de una pequeña construcción, en cuyo dintel monolítico de la puerta dice así:

EL YL^{LMO} S^{R} D^{N} F^{R} JOSEPH G^{A} OBP^{O} Y S^{R}
DE SYG^{A} MANDO REEDYFYCAR
ESTA CAPYLLA DONDE ESTA EL
POZYTO SANTO QVE HYÇO N P S^{N}
FRAN^{CO} QVADO FVNDO ESTE CONVTO

(1) Virtuosa dama, natural y vecina de Ayllón, donde terminó sus días el 21 de Junio de 1847.

Siguen hablando las piedras de estas venerables ruinas, y así, en la esquina SW. de la huerta, sobre el camino de Languilla, hay una cruz que en el basamento lleva la siguiente inscripción:

: H J U :
MARIA •:
A • D • 1540 :
: A : CAPITUI
ET FAMIS : (1)

Como se ve, recuerda esta lápida un año memorable para los franciscanos por el Capítulo que celebró la Orden, pero de trágico recuerdo para la humanidad, por la peste y el hambre que sufrió Europa, cuyos estragos describe un antiguo cronista en los siguientes términos:

"Fue efte año (1540) muy enfermo de fiebres peftilenciales con modorra, que murieron cafsi en toda Efpaña la vndecima parte de las gentes, y en algunos lugares mas de la mitad. Duró la hábre mortal, defde el Autoño del año paffado, hafta el S. Ioan defte, y començo luego la mortanda por los pobres, que de la hambre que auian paffado quedaron flacos, defpues diò en los ricos."

. . . . . .

. . . . . .

"y el mefmo mal dizen que fue general en Francia, Flandes, Alemania, Italia, y en Roma murieron perfonas muy feñaladas" (2).

Todavía evocan estas ruinas otros recuerdos históricos a más de los indicados. Sabido es que D. Fernando de Antequera, con objeto de estar más al tanto de los asuntos del vecino reino, pasó el verano de 1411 en Ayllón, desde donde "embió suplicar a la Reyna que le pluguiese de venir con el Rey a Aillon; e que él dexaría libre todo el aposentamiento de la villa, *e se aposentaría en San Francisco*" (3). Y como "la Reyna por complacer al Infante, plúgole de venir a Aillón" con el Rey el 16 de Julio, se deduce que el Regente se hospedó en este Convento.

Durante aquel mismo verano, mientras la Corte permanecía en Ayllón, acudió a predicar allí desde Toledo, llamado por D.ª Catalina y

(1) *Jhesu et Maria. Año de 1540. Anno capituli et famis.* (Jesús y María. Año de 1540. Año de capítulo y de hambre.)

(2) Sandoval, *Historia de Carlos V*, lib. XXIV, § XXIV.

(3) P. de Guzmán: *Crónica de Don Juan II*, año V, cap. X.

D. Fernando, un venerable fraile dominico, conocido después en los altares por San Vicente Ferrer (1). Y, por lo tanto, no sólo es muy probable que la ascética figura del santo se hospedara también en el mismo monasterio, sino que en alguna de aquellas humildes celdas celebraran importantes conferencias el célebre apóstol valenciano y el futuro Monarca aragonés.

A mediados del siglo XVIII la Comunidad se componía de veinte sacerdotes, seis legos, dos coristas y un donado.

Nos es grato consignar que en él dejaron justa fama, entre otros, por su ciencia, por su virtud o por ambas relevantes cualidades, los reverendos Padres Fr. Manuel Beltrán, guardián en 1712; Fr. Santiago López Portocarrero, lector de Artes en 1730; Fr. Blas Muñoz, guardián en 1740, que murió el 1762; Fr. Miguel Montejo, procurador en 1751; Fr. Francisco Conde, predicador y secretario de la provincia; Fr. Francisco Ataquines, predicador y vicario del Convento; Fr. Tomás Luis, predicador mayor conventual, y Fr. Manuel Villaseñor, guardián que con los anteriores ejerció su cargo en 1762; Fr. Miguel Salinero y Fr. Celestino Repiso, lectores de Filosofía, respectivamente, en 1770 y 1777; Fr. Ambrosio de Afuera, ministro provincial de la Concepción, y Fr. Anselmo Martínez, guardián, que fallecieron, respectivamente, en Mayo y Julio de 1805; Fr. Eugenio Cantalapiedra, lector de Filosofía en 1809; Fr. Antonio Ayllón, guardián en 1823; Fr. Bernardo Tomé y Fr. Manuel Corral, guardianes, que murieron: el primero en 1825, y el segundo en 1827; Fr. Angel del Puerto, vicario, que falleció en Julio de 1827; Fr. Emeterio Ruilova, lector de Artes en 1829; Fr. Luis Diego Ortega, guardián en 1834 y los exclaustrados Fr. Juan García y Fr. Lucas Esteban, que ambos fueron vicarios de las Monjas, llegando el último a ser párroco de Francos (2).

Disgustos y trastornos llevó consigo a aquel lugar de paz y retiro la guerra de la Independencia. Pues el 2 de Septiembre de 1809 estuvo en Ayllón *la Quadrilla del Empecinado* —según la llama el parte dado el inmediato día 4 por la justicia de la villa al corregidor de Aranda— (3), y el intrépido guerrillero, llamado a morir de trágica- manera, se llevó

(1) Ob. y año cits.

(2) Pueblo distante 4 ó 5 kilómetros de Ayllón, aguas arriba del Aguisejo.

(3) Archivo del Ayuntamiento de Ayllón.

bajo el consabido recibo, que tanto se prodiga en tales ocasiones, el copón, los cálices y los ganados del Convento.

Esta casa de los Hijos del Sublime Penitente fué en 1836 una de tantas víctimas de la desamortización. Entonces entró allí todo el mundo a saco. Algunas cosas, las menos, fueron a piadosas manos; así, en la iglesia que fué parroquia de San Miguel, se conserva un cuadro del patrón de Valladolid, San Pedro Regalado, y en el monasterio de las reverendas Madres Franciscas de la Purísima Concepción se guardan en gran estima un cilicio de malla y una cruz de penitencia del Santo Patriarca. Otras, las más, incluso el magnífico edificio que tan útil podía haber sido, se perdieron y se destrozaron. Y hoy día, tanto en Ayllón como en los pueblos comarcanos, se pueden ver aquí y allí, destinados a mil usos diferentes, infinidad de piedras labradas y otros materiales procedentes del destruído convento que en el siglo XIII fundara el Cristo de la Edad Media, y donde, en el siglo XV, se hospedara el Infante de Antequera poco antes de ceñirse la Corona de Aragón.

PELAYO ARTIGAS

EXCURSION AL MONASTERIO DE LUPIANA

Reunidos el domingo 10 de Abril varios socios de la Española de Excursiones, acompañados de algunas damas de sus familias, frente al Palacio o Casa de Correos, a las siete de la mañana, emprendimos la excursión en un coche de la Sociedad general de Automóviles, bajo la acertada dirección del infatigable Ciria.

A no corta velocidad pasamos por Canillejas y otros pueblos, llegando a Guadalajara, donde no nos detuvimos, siguiendo nuestro viaje. A los 11 kilómetros de Guadalajara se divisa el encantador valle de Lupiana, bañado por el río Ungría, y su iglesia y caserío. A él descendimos, apeándonos en su amplia plaza, que adorna artístico Rollo, y donde nos esperaban el médico del pueblo, D. Juan Manuel Novel, y los sacerdotes D. Pedro Cortés y D. Régulo Martínez Sánchez, párroco de Centenera. Este último nos dijo la misa y en ella una hermosa plática en que hubo alusiones sumamente halagüeñas para los que componíamos la expedición, y que todos agradecimos.

Empezamos la visita por la iglesia, donde nos mostraron un precioso terno que se conserva como preciada reliquia de otros tiempos, y, al salir, la bonita puerta que da ingreso a la iglesia.

Después de almorzar en casa del médico Sr. Novel, que nos colmó de atenciones, y en cuyo almuerzo el director de Excursiones de nuestra Sociedad no había olvidado ningún detalle, nos fuimos a visitar el Monasterio, objeto principal de nuestra excursión. Éste se halla enclavado en un pequeño cerro que domina todo el valle y el pueblo.

En un jardín que hay en una de sus entradas, nuestro querido Presidente, señor Conde de Cedillo, nos leyó unas cuartillas para que tuviésemos idea de lo que íbamos a ver, y que van a continuación, pues ellas solas dan hecha la crónica de esta excursión; además, por la galanura de estilo con que están escritas y el patriotismo que en ellas palpita, creo merecen ser conocidas por todos.

SEÑORAS Y COMPAÑEROS:

Es costumbre establecida en nuestra Sociedad que, con ocasión de las visitas que venimos realizando a artísticas moradas y colecciones particulares de Madrid, haya quien dé algunas noticias que auxilien a los visitantes para el mejor conocimiento de la casa o de la colección visitada. Creo yo que esta práctica podría también adoptarse, a lo menos en determinados casos, para algunas de las excursiones. Tal creencia mía, que no sé si compartiréis, me impulsó ayer a borrajear estas cuartillas, pocas, muy pocas en número. No os alarméis, pues, ni temáis que venga a aguaros la fiesta *colocando* a deshora una conferencia o un discurso. No; aquí no hemos venido a eso, y a falta de otras condiciones, creo que tengo la de *hacerme cargo*. Seré, pues, brevísimo.

Estamos en Lupiana. Hacemos una rápida excursión dominguera, que significa, supongo yo, en primer término, para todos o para casi todos los que aquí nos hallamos, unas horas de expansión y una corta tregua en la labor cotidiana. Los aficionados al Arte retrospectivo, que somos todos los presentes, venimos además para ver un bellísimo claustro plateresco del siglo XVI, que casi por milagro ha podido librarse, así como otros congéneres suyos no se libraron, de la destrucción o de la ruina. Pero ¿nos satisfaremos con esto, es decir, con pasar un día más de asueto o de campo, con ver un monumento más? No; no debemos satisfacernos con tan poco.

Aquí venimos también, o debemos venir, a hacer una visita espiritual más a España sobre las muchas que la hemos hecho. ¡Hay tantos españoles que viven en España y a quienes jamás se les ocurre visitar el solar español! Aquí venimos a darnos un baño más de españolismo, a tonificar y caldear nuestro sentimiento nacional. Nos hallamos en un sitio muy representativo, muy nuestro, muy castellano y muy español. Esta es la cepa y esta fué la cuna de una de las instituciones más hispánicas de nuestra historia, de la más hispana de las Ordenes monásticas, Orden —como dijo nuestro compañero Tormo en una ocasión solemne —"castiza entre las más castizas, española de corazón, y a la exclusiva, la predilecta de nuestros reyes Trastamaras, Antequeras, Avises y Austrias —Trastamaras de Castilla, Antequeras de Aragón, Avises de Portugal y Austrias de toda España—".

Aquí, pues, por los años 1370 de nuestra era, desde la cercana ri-

bera del Tajuña, vinieron a posar tres calificados personajes desengañados del mundo: un capellán mayor de reyes de la catedral de Toledo, un noble camarero de Alfonso XI y de Pedro I de Castilla, y un dimisionario obispo de Jaén, para continuar la vida eremítica que allá habían comenzado. Aquí, ocupando unas pobres ermitas a poco trecho de una devota iglesia de San Bartolomé, pocos años antes labrada por uno de sus deudos, determinaron trocar la condición de anacoretas por la cenobítica, tomando estado de religión, y que esta fuese la del máximo doctor de la Iglesia San Jerónimo. De aquí, en 1373, uno de aquellos hombres fuertes, el antiguo camarero del vencedor del Salado, Pedro Fernández Pecha, en fin, que para pronunciado y recordado es su nombre, pasó a Aviñón, residencia, a la sazón, del Pontífice, y solicitó y obtuvo de Gregorio XI la fundación y confirmación, para los reinos de Castilla, León y Portugal, de aquella Orden, que, bajo la regla de San Agustín, recibió, en efecto, la advocación de San Jerónimo, que fué tan ilustre y poderosa en España, y que tan claros varones dió a la Iglesia y a la Patria. El Monasterio de Lupiana fué el primer monasterio de la Orden en España. Lupiana fué la chispa que provocó los resplandores de Guadalupe, de Belén y del Escorial, por no citar sino tres monumentos insignes, famosos en todo el orbe. Lupiana fué la casa matriz de la Orden, y la residencia de sus priores y de sus generales a partir del primero de ellos, el ya citado Fernández Pecha, y los priores de Lupiana fueron a la vez generales de la Orden, hasta que en fin del siglo XVII perdió el religioso cenobio su gran privilegio del generalato y de la residencia obligada del general. Y en Lupiana y cabe estos muros reuniéronse los capítulos generales de la Orden, ciento treinta y seis capítulos nada menos, en que tantos y tan diversos e importantes asuntos se trataron, y de los cuales líbreme Dios de hablaros ahora, pues no quiero poner a prueba vuestra paciencia, ni entrar a saco en la áurea historia del padre Sigüenza ni de los otros cronistas jeronimianos.

Sólo una excepción he de hacer, ya que los modernos excursionistas y escritores de nota, que más o menos incidentalmente se ocuparon en las cosas de Lupiana, nuestro gran Quadrado, nuestro benemérito Tormo y D. Antonio Cánovas del Castillo, no consignaron algo que tiene su importancia. Era gobernador del reino, en ausencia del emperador Carlos V, el cardenal Cisneros, y con aquella clarividencia y aquella actividad tan propias de su genio y de su carácter, se resolvió, entre

otras muchas cosas, a poner mano en los asuntos del recientemente descubierto Nuevo Mundo, que estaban poco menos que perdidos. Descartando otras posibles soluciones, pensó en la poderosa Orden de San Jerónimo, y pidió a su Padre general, residente en Lupiana, dos religiosos que pasaran a las Indias occidentales en calidad de comisarios o gobernadores, para encauzar y poner allí en orden la acción de España. Sin entrar en detalles os diré que el Capítulo privado de Lupiana, celebrado en 1516, accedió a lo solicitado por el Regente del reino; que no dos, sino tres religiosos de la Orden se trasladaron a las Indias, y que su gestión, inspirada en principios de moderación y de justicia, que duró desde Diciembre de aquel año hasta fin del 1519, fué, dicho sea con perdón del intransigente y malhumorado P. Las Casas, harto beneficiosa para los intereses de España y de sus Indias.

Ved, pues, cómo este ex Monasterio de Lupiana, con sonar mucho menos que otros, no es un convento o un monumento cualquiera, y cómo está íntimamente ligado con nuestra historia interna y con la historia de los orígenes de nuestra dominación en América. Aquella dominación, elaborada en parte en Lupiana, por los rigores y las vicisitudes de los tiempos, cesó material y moralmente. En el ambiente viene flotando la necesidad de la reconquista de América para España, o, mejor, de la compenetración de España y de América, y, claro es, que no por las armas ni por la violencia, sino por medios más espirituales, más morales, más jurídicos, y, en resolución, más eficaces. Esa compenetración, iniciada ya felizmente, como lo demuestran hechos notorios, que no hay tiempo de exponer ahora, va ganando terreno, y yo espero que culmine cuando sea una realidad el anunciado viaje a América de nuestro augusto Soberano.

Entretanto, excursionistas, no me parece inoportuno que, al evocar antiguas grandezas de la Patria, y al mantener firmes esperanzas de vitalidad y de resurgimiento, suene alguna vez todavía, el casi olvidado nombre de Lupiana, el nombre de la cabeza de la más española de nuestras Ordenes monásticas.

Vamos a ver ahora lo que resta en sus varias fases artísticas del primer monasterio jerónimo, ya que casi todos los que aquí nos hallamos, y yo entre ellos, nunca habíamos pisado estos umbrales. A un noble español, a quien hoy el monumento pertenece, al Marqués de Barzanallana, a sus iniciativas, entusiasmos y buen gusto artístico, se debe su

cuidadosa conservación y su feliz restauración, a que presidió el acierto. Loémoslo sinceramente y agradezcámoselo como patriotas, al agradecerle también como excursionistas, la bizarría con que abre de par en par su casa ante nuestros inquietos anhelos de expansión, de curiosidad y de estudio.

Por nuestra parte, sigan aquellos anhelos siendo con nosotros. También nosotros debemos decir: ¡Siempre adelante! El excursionismo, si ha de conservar el carácter que a nuestra Sociedad procuramos imprimir sus fundadores, es y debe ser una de las múltiples formas del patriotismo. Todos amamos a España, pero no todos la conocemos como ella merece ser conocida. Conozcámosla más en todos sus aspectos, y cuanto más la conozcamos más la amaremos.

Después de lo manifestado por el Conde de Cedillo, sólo me resta a mí ir señalando los sitios y lugares descritos y glosar lo que dijo de su historia.

En efecto, como él ha dicho, Pedro Fernández Pecha, camarero del rey D. Alonso XI y de D. Pedro I de Castilla, renunció un día a los honores y preeminencias que tenía, retirándose a unas cuevas que había en los alrededores de Toledo para hacer vida de ermitaño, pero las continuas visitas que tenía de prebendados de la catedral y cortesanos y caballeros de Palacio, que le importunaban en su soledad, quitándole tiempo para la oración, le obligaron a trasladarse a la ermita de Nuestra Señora de Villaescusa, junto a Ambite, en las riberas del Tajuña, en unión de otro compañero de penitencia. Pero Pecha, que tenía gran devoción a la iglesia de San Bartolomé de Lupiana, fundación de su tío D. Diego Martínez, camarero del rey D. Alonso, quien desde su muerte, acaecida treinta años antes, estaba allí enterrado, propuso a su compañero trasladarse a aquel lugar. Al principio tropezó con grandes dificultades, pues tenían el patronato de aquella capilla y capellanías el Concejo y alcaldes de Lupiana, que se oponían a los deseos de Pecha. En vista de estas dificultades, acudieron a Toledo y pidieron a su arzobispo D. Gómez Manrique que les permitiese a ellos y a los ermitaños de los desiertos de aquel arzobispado acogerse allí.

Don Gómez Manrique, no solamente les concede la iglesia y casa de San Bartolomé de Lupiana, sino que además les hace donación de las

capellanías y renta situadas en ellas. Una vez alcanzado lo que deseaba del Arzobispo, se trasladó Pecha desde Villaescusa, con otros doce ermitaños que por allí se encontraban, a San Bartolomé; en 1370 edificaron varias ermitas en las laderas del monte que mira al valle de Lupiana, determinando poco después el vivir en comunidad, tomando la religión de San Jerónimo.

No contentos con el permiso arzobispal, marchó Pedro Fernández Pecha y su compañero a Avignon a pedir al papa Gregorio XI confirmación en la fundación del convento. El Pontífice accedió a lo que se pedía, y les concede que la iglesia de San Bartolomé de Lupiana, con sus casas y ermitas del contorno, fuese el primer Monasterio de la Orden de San Jerónimo en España, haciéndole general de la misma y concediéndole facultad de fundar otros Monasterios que dependiesen del de Lupiana y en los que se reuniesen todos los ermitaños esparcidos por Castilla.

El mismo Pontífice le vistió el hábito y le tomó la profesión, llevando desde entonces Pecha el nombre de fray Pedro de Guadalajara.

Poco después se le unió su hermano D. Alonso Fernández Pecha, obispo de Jaén, que renunció a la mitra, profesando en la Orden y formando en la primera comunidad. Tuvieron que acomodar la casa a la clausura con celdas para recogerse, y para estos gastos dieron una parte de su hacienda los hermanos Pecha y fray Fernando Yáñez, después fundador y prior del convento de Guadalupe en Extremadura, proveyéndose de materiales en el mismo lugar, piedra, yeso, ladrillo y cal, y sirviendo de maestros y peones los mismos religiosos, terminándose las obras al año de empezadas.

La madre de los fundadores, D.ª Elvira Martínez, camarera de la reina D.ª María, mujer del rey D. Alonso, y su hija D.ª Mayor Fernández Pecha (1), mujer de Arias González Valdés, dieron al Monasterio, la primera, sus bienes, huertas y otras heredades en Guadalajara, y doña Mayor, otros molinos en la ribera del Henares y casa en la ciudad, y,

(1) Del matrimonio de Elvira Martínez con Fernando Pecha nacieron los siguientes hijos: Pero Fernández Pecha, Alonso Fernández Pecha, D.ª María Pecha, D.ª Elvira Fernández Pecha y D.ª Mayor Pecha. D.ª María casó con Pedro González de Mendoza, señor de Hita y de Buitrago y el primero de la casa de Mendoza, que nació en Guadalajara y que pereció en la batalla de Aljubarrota; D.ª Elvira murió sin casar, y D.ª Mayor casó con Arias González Valdés.

por último, Men Rodríguez Pecha de Valdés, nieto de la madre de los fundadores (1), mucha cantidad de hacienda en el campo.

Renunciado el priorato de Lupiana por Pecha, salió a fundar, primero el Monasterio de la Sisla en Toledo, y después el convento de Guisando, muriendo de prior en Sisla en 1400 (2).

El rey D. Juan I dió al Monasterio de Lupiana 5.000 maravedís de juro para ayuda de su fábrica, y los tercios de Sigüenza y su arciprestazgo, aumentando también estas rentas D. Juan II.

Después del reinado de este Monarca, la Duquesa de Arjona, doña Aldonza de Mendoza, alargó la iglesia y Monasterio y labró su techo de madera desde la capilla mayor, hizo el retablo principal y la sillería de coro, y mandó enterrarse allí en magnífico sepulcro, que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (3).

El rey D. Enrique IV no se olvidó de este convento, dándoles juros en las vicarías de Brihuega y Alcolea, confirmando estas mercedes los Reyes Católicos y añadiendo otras, en especial la de la sal, en las salinas de la Loma.

El arzobispo de Toledo D. Alonso Carrillo reedificó este Monasterio, labrándose entonces su iglesia de piedra sillería, con la bóveda del techo pintada y dorada, según reza la siguiente inscripción:

Este claustro fue mandado edificar y ajustar e adornar alto e vajo en la forma que agora está assus propias expensas: El muy Reuerendo e magnifico Padre e S.r D. Alfonso Carrillo, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas e Chanciller Mayor de Castilla, siendo Prior de este Monasterio el Reuerendo Padre fr. Alonso de Oropesa, año del S.r de M e CCCCLXX y años.

La reina D.a Juana también confirmó las mercedes dadas por sus antecesores, así como Felipe II, el que además tomó para sí el Patronato y le hizo Casa Real, dando a los frailes la jurisdicción de la villa de

(1) *Historia de la muy Nobilísima ciudad de Gu.a*, por D. Francisco de Torres su Regidor perpetuo. Año 1647.

(2) Su hermano D. Alonso murió en Roma en 1379, siendo trasladado su cuerpo a España y enterrado, en unión de su hermano y sus padres, en la parroquia de Santiago en Guadalajara.

(3) *Historia de Guadalajara y cómo la reliquia de San Jerónimo en España fué fundada y restaurada por sus ciudadanos.*

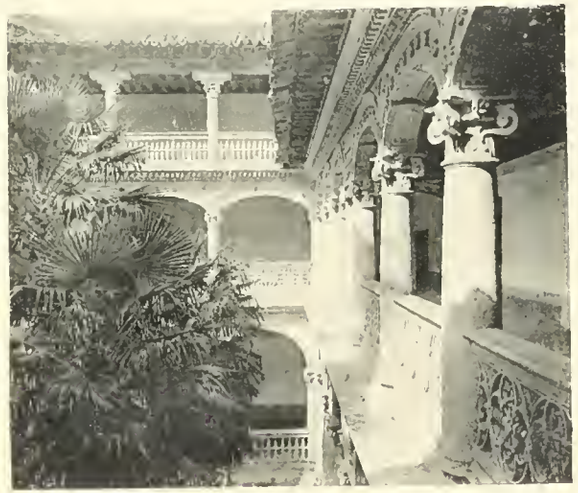
220

Fot. Regueira

Plaza y Rollo.

Fots. del Conde de Polentinos.

Portada de la Iglesia.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Detalles, interior y exterior del Claustro en el Monasterio.

LUPIANA (GUADALAJARA)

Lupiana en el año 1539. Los frailes a su vez dieron el patronato de la Capilla mayor a D. Lorenzo Suárez de Mendoza y a su mujer D.ª Isabel, Condes de la Coruña, y éstos al convento, dádivas y bienes, mandando enterrarse allí.

El tercer Conde de la Coruña, D. Alonso Suárez de Mendoza, pidió al convento que se deshiciese aquel concierto, haciendo en Torija suntuoso entierro para sus padres y abuelos, y, accediendo los religiosos, previas bulas del Papa, se trasladaron los huesos.

Este Monasterio, como ya hemos dicho antes, está enclavado en un cerro, dominando el valle y pueblo sobre el que tenía la jurisdicción.

De la iglesia que mandó edificar el arzobispo Carrillo, y que más modernamente se reedificó, terminándose en 1632, con fábrica imitación del Escorial, se conserva su fachada con frontispicio triangular y portada dórica; la torre, de piedra, rematada en copulilla.

El interior casi está en ruinas: tiene una esbelta capilla mayor con tribunas a los lados que ostentó figuras de la Orden, pintadas al fresco, en sus bóvedas y paredes; desapareció el sepulcro de la Duquesa de Arjona, que estaba en la parte alta del altar mayor del lado de la epístola; algo queda, aunque poco, del techo con sus pinturas en el coro alto de la iglesia; lo demás, lo que no ha desaparecido, está próximo a desaparecer.

Lo único que se conserva en buen estado en el Monasterio, cuna de la Orden de San Jerónimo, es su claustro. Éste tiene la forma de un paralelogramo rectángulo y fué construído hacia la mitad del siglo XVI. Los lados miden 20 y 22 metros. Las columnas de los ventanales son jónicas, de las que arrancan arcos de medio punto en el primer cuerpo y carpaneles de tres centros en el principal, adornados con flores en sus archivoltas, y las del primer piso con lindos medallones en sus enjutas; en los intercolumnios del piso bajo va una balaustrada, y en los del principal, antepechos calados. Los techos de la galería, de madera labrada, con pinturas.

Este precioso claustro plateresco es hoy lo único que resta del suntuoso Monasterio en buen estado de conservación y él sólo merece la visita que la Sociedad le hizo.

Casi nada se conserva de la magnífica sala capitular construída en 1598 por Francisco de Mora, y del pequeño claustro, restaurado por el arzobispo de Toledo, que se revocó después de ladrillo, sólo queda la

inscripción que hemos dado anteriormente. En este claustro debió de ser donde fray Cristóbal de la Vera o de San José, artista nacido en Córdoba en el año 1577 y fraile de San Jerónimo en el mismo Lupiana, pintó las estaciones que estaban en los ángulos, y en el de Sisla, los retablos colaterales de la iglesia representando a San Jerónimo y la Magdalena.

Cerca de las cinco de la tarde tomamos el automóvil, siendo amablemente despedidos por los señores citados, que no nos abandonaron un solo momento y nos colmaron de atenciones, a los que, así como a los Marqueses de Barzanallana, dueños del Monasterio, que nos dieron toda clase de facilidades para su visita, damos desde aquí las más expresivas gracias por sus deferencias con la Sociedad Española de Excursiones.

En Guadalajara hicimos alto a la vuelta para visitar el histórico Palacio del Infantado, con su preciosa portada y cuatro escudos de armas de la familia de los Duques y las cabezas de clavo que adornan la fachada.

En el interior se admiraron el precioso patio cuadrilongo, con dos órdenes de galerías de siete arcadas a lo largo y cinco a lo ancho.

Las salas llamadas de los Linajes, de los Escudos y de Cazadores, y la monumental y escultórica chimenea; la galería del jardín, con dos órdenes de arcos semicirculares sobre columnas de fuste elíptico.

Fuimos acompañados y amablemente atendidos por las venerables monjas, que, desde que se instaló en 1879 en este edificio el Colegio de Huérfanos de la Guerra, cuidan admirablemente este monumento al mismo tiempo que dan esmerada educación a las niñas a ellas confiadas.

No hago reseña de todo lo que vimos en el histórico Palacio por ser ya muy conocido de todo el mundo, y sólo me resta decir que volvimos a Madrid contentos y satisfechos de lo que habíamos visto en nuestra corta excursión, y termino aquí esta desaliñada crónica, que las ocupaciones del encargado de ella me han obligado a hacer, sintiendo que mis queridos consocios no tengan, por deficiencias mías, nada de bueno que leer en ella más que la admirable conferencia de nuestro ilustre y admirado Presidente.

El C. de P.

222

Puerta y Torre romanas de la actual Carcel Municipal.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Restos del Acueducto romano y Torre del Bochi subsistentes en la calle del Aren.

SEGORBE

LAS MURALLAS DE SEGORBE

Ofrece esta ciudad interés histórico y arqueológico tan subido, que todo cuanto a ella se refiera es digno de atención y estudio.

Reconociendo, como no se puede menos, que corresponde a la antigua Segóbriga, según se ocupan en demostrar plenamente aquellas personas comisionadas para ello, ahora la contemplamos bajo aspecto más pintoresco y característico, reconociendo en sus murallas los restos principales delatores de su perenne fortaleza.

Estas torres y muros venerables han estado en peligro de caer bajo el afán demoledor de las modernas generaciones, pero afortunadamente se han salvado, gracias al empeño de meritísimas personas.

En el año de 1872 el Ayuntamiento de Segorbe trató de derribar las torres más importantes, pero la Comisión provincial de Monumentos de Castellón y cuantos amaban lo tradicional y digno de ser conservado se opusieron a ello, especialmente el Excmo. Sr. D. Gonzalo Valero, escribiendo después el Sr. D. Cayetano de Torres y Fornés, actual cronista de Segorbe, luminoso informe, del que entresacamos los principales párrafos, que dan idea muy completa de aquella imponente obra de defensa de ciudad tan importante, atendida preferentemente por los romanos, de los que tantos restos monumentales se ven en ella.

"Las murallas de Segorbe, con su castillo y torres romanas, fueron ejemplares hermosos, cuya restauración ideal hacen revivir en la mente los tiempos de la España de Augusto. Las murallas que ceñían la población antigua partían del destruído castillo: éste fué durante muchos años cantera de piedras labradas, y a fines del siglo XVIII concluyó de arrasarse para construir el actual hospital. Sillares del castillo se ven en muchas partes de estos contornos y dentro de la ciudad, pues son de una caliza típica arrancada en el propio lugar o del monte de San Blas, y quedan todavía sillares, formando hiladas inferiores, sepultadas en

unos puntos y formando parte del muro de contención a los vestigios de fortaleza.

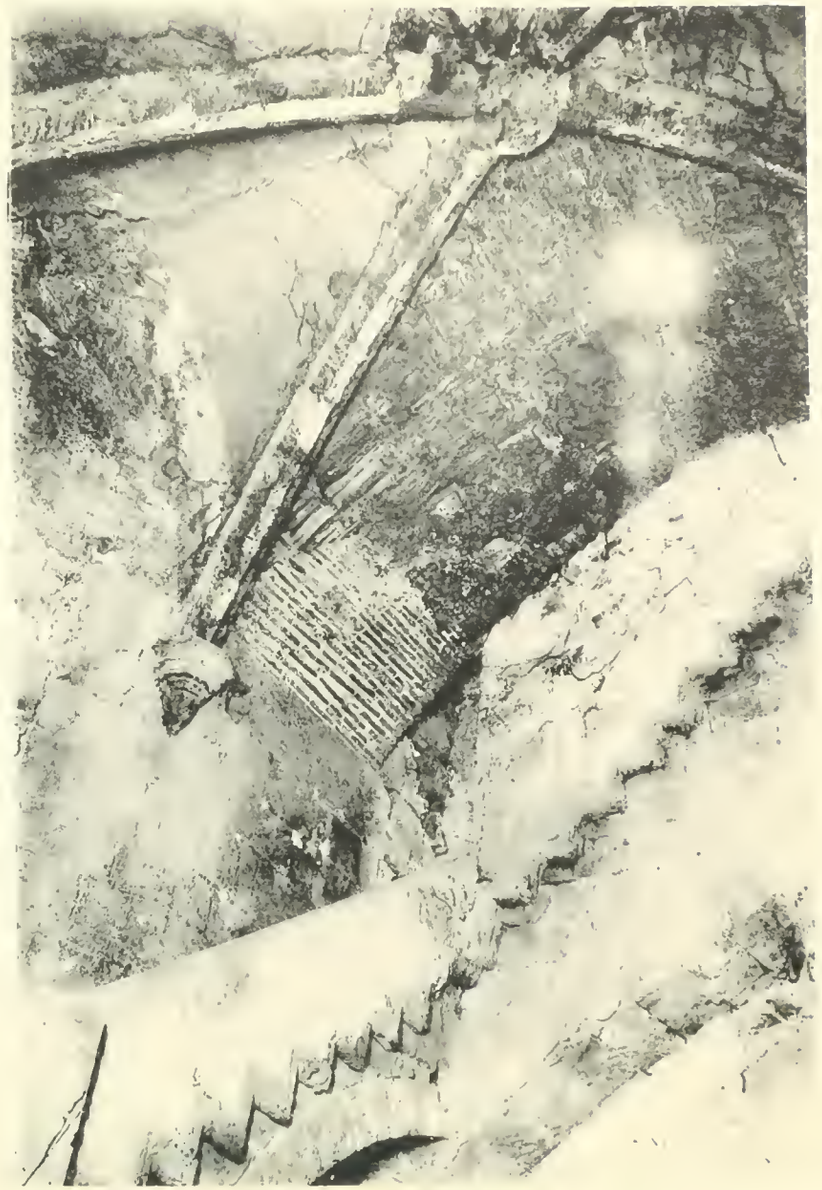
El recinto del castillo, de suelo natural arcilloso, hállase cubierto en su mayor parte por capas de tierras escombrales y gránulos de antiquísimas argamasas; el espesor de estas capas varía según las desigualdades del terreno y otras circunstancias, alcanzando en algunos puntos más de tres metros de espesor. Toda la cima del monte del castillo aparece cubierto por envoltura térrea ajena a las causas geológicas, y fragmentos de cerámicas ibéricas y de barros saguntinos encuéntranse en cualquier sitio del monte en que se excave. Aquellas tierras seguramente sepultan el contenido histórico de los tiempos prerromanos. El competente iberista Mr. Paris visitó el pasado año Segorbe, y fueron tantos los fragmentos de cerámica ibérica que encontró, en las faldas del castillo principalmente, que no duda en afirmar que fué nuestra población un centro patente de civilización prerromana.

Descendiendo por la falda meridional del monte, en cuyo remate estaba el castillo, no cesan de ofrecerse muros fortísimos sepultados, y llegando a las calles de La Estrella, El Castillo, La Moneda, Pastores, Fenicios, Las Almas, Merced, Divina Pastora y Foro-Romano, el pobre y apiñado caserío se levanta sobre antiguos hormigones y mamposterías. Las plantas bajas de las miserables casas que habitan los vecinos de las mencionadas calles ofrecen alguna bóveda romana. Es notable un gran arco empotrado en las espaldas de las casas números 27 y 29 de la calle de la Merced, cuyo arco recaba bajo el suelo del arroyo de la calle de la Divina Pastora.

Los grandes hormigones de esta parte de la población no se encuentran en el resto urbano que ceñía la gran muralla romana, y es seguro que aquella parte sería la población celtíbera, convertida después de la dominación romana en segunda línea de defensa.

La muralla que circunvalaba la población romana tenía una extensión de 1.500 metros, su altura de 10, y un espesor de 2,20 metros. La fábrica de estos muros era de cantos sueltos amasados con cal, con estacas de olivo o sabina en algunos trechos para dar mayor unión a la argamasa, según enseñaba Vitrubio. El espesor del muro dispuesto estaba, según reglas romanas, para que transitaran sobre él dos hombres a la par. De trecho en trecho levantábanse macizos torreones en todo el perímetro de la muralla, a la corta distancia que hoy se aprecia en las

224'



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Interior de la Torre romana del Bochi, recompuesta en el siglo XVI.

SEGORBE

subsistentes torres del Bochi y de la cárcel municipal. De casi toda la destruída muralla y de los también destruídos torreones se rastrean actualmente sus cimientos romanos, y un romanismo monumental está a la vista en las típicas puertas de la cárcel municipal y de la Verónica, así como en el costado meridional de la catedral, que fué indudablemente templo fortificado.

El empleo de sillería en la fábrica de este templo, así como en las del castillo, en el interior de las torres del Bochi y de la cárcel, como también en la puerta de la Verónica y en el acueducto por el que llegaban las aguas potables a Segorbe, es prueba de que fueron construcciones hechas en la primera y sosegada época del imperio romano. Largo trabajo, elegancia, solidez y perfección en las obras, necesitaban tiempo y relativo sosiego para hacerse. De manera, que las principales partes de la fortificación de Segóbriga no fueron hechas con la precipitación que se ejecutaban las obras de defensa en unos tiempos de incesantes guerras. También pudo ser que la importancia de la población fuera tal que no pudiese ser objeto de pequeñas hostilidades. Además, los romanos gustaban mucho de emplear la sillería en las construcciones civiles y prescindían de ella en las obras militares de urgencia.

La razón es obvia; la sillería es más costosa: se necesita tiempo mayor para el arranque, transporte, labra, y hábiles obreros para la colocación. Las obras romanas de sillerías subsistentes, juntamente con las de que tenemos conocimiento que fueron destruídas, son prueba evidente de la gran importancia de la localidad en que fueron ejecutadas. Los romanos no solamente trataron de defender a Segóbriga, sino que quisieron ornamentarla también.

Lo dicho hasta este punto pertenece a un orden de cosas enteramente históricas e imposible de restauración material. Afortunadamente, las torres romanas del Bochi y de la cárcel municipal, principal objeto de este informe, encuéntranse en estado de ser convenientemente reparadas y restauradas. Y el interés de su restauración sube de punto pensando que son ellas una parte de las fortificaciones que a su vista se revela lo que fué el conjunto de aquéllas.

Estas puertas, torres, etc., no dejan lugar a dudar que fué Segorbe la antigua Segóbriga. Así lo afirman los historiadores Enríquez, Vasco, Beuter, Ocampo, Diago, Cortés y otros que visitaron detenidamente Se-

gorbe. Si Zurita, Morales, y Mayans la hubieran visitado o tenido noticia exacta de sus antigüedades, no hubiesen dudado que Segorbe es la antigua Segóbriga, capital de la Celtiberia. Cuando menos, hubiesen buscado nombre a ciudad tan fuerte; si Segóbriga no correspondiera al actual Segorbe, otro nombre tendría en la antigüedad, cosa que nadie ha dicho cuál fuese. Confirman claramente que Segorbe fué Segóbriga el conjunto de sus ruinas, y las torres del Bochi y de la cárcel municipal revelan suficientemente el poderío de Segóbriga.

La torre del Bochi levántase sobre plano circular, abierto, por un lado, a la altura de 20 metros, elevándose en forma cilíndrica por el paramento exterior, conservando el mismo diámetro de 8,50 metros, inclusos los espesores de los muros. Por el interior afecta la figura de un prisma de base octogonal, revestido de sillares y con troneras. Tiene actualmente la puerta de entrada a la altura de la muralla adyacente, y una bóveda de época muy posterior le sirve de cubierta. La torre de la cárcel municipal se diferencia de la anterior por levantarse sobre plano enteramente circular y estar su escalera encajonada. De la una y de la otra dan idea las fotografías que se acompañan.

De las venerables torres de que tratamos surgen luminosas revelaciones históricas, importantes en el propio sentido que lo son las que evocan las ruinas de Numancia o las del teatro romano de Sagunto. El interés que a los amantes de los orígenes de la patria española inspira el no todavía bien conocido mapa de la Celtiberia tendrá un permanente y positivo dato con las torres restauradas.

Los segorbinos de hoy, que vemos en las dichas torres los principales blasones de nuestro pasado, recibiríamos con su restauración una gran satisfacción, y quedarían los poderes públicos de nuestros días al abrigo de las recriminaciones que los venideros lanzarían contra la presente generación si las torres desaparecieran por el desgaste de los siglos".

CAYETANO TORRES

REVISTA DE REVISTAS [1]

Don Lope de Sosa.—(Año VII.-1919.) ● José Azpitarte Sánchez: *El ánima de Andrés de Vandelvira a través de su testamento.—Testamento e inventario de los bienes de Andrés de Vandelvira, maestro de cantería de la catedral de Jaén.* ● Manuel Acedo Delgado: *El hacha pulimentada.* ● Federico Palma y Camacho: *La primera casa de expósitos y el primer Seminario conciliar de la diócesis.* ● M. Campos Ruiz: *Una verja notable, un notable rejero y un buen dorador.—La capilla del deán en San Nicolás de Ubeda.* ● Alfredo Cazabán: *El gobernador de Chile y del Tucumán, Alonso de Rivera.* ● *Fachada de la que fué casa del Marqués del Puente.* ● Fray Antonio de Ubeda: *Fundación del convento de Capuchinos en Alcalá la Real.* ● Alfredo Cazabán: *La Casa de comedias en Jaén.* ● Miguel Campos Ruiz Ubeda: *Las antiguas casas del Concejo.* ● Alfredo Cazabán: *En Peal de Becerro.—Lápidas de la «Cueva del Aguila».* ● Manuel Acedo: *«Castrum altum» de los romanos.* ● Félix Hernández: *Dos cofrecillos de la Catedral de Baeza.* ● *Alcaudete: La verja de la capilla de «Don Martín».* ● *Antigüedades romunas: La provincia tarraconense (convento cartaginés).* ● *El servicio de Millones en 1618-1619 y 1620.* ● *Interesantes datos para ilustrar la vida geográfica y política de Jaén, sus tierras y provincia en el siglo XVII: El castillo de Ibrós.* ● Alfredo Cazabán: *La cripta o panteón del Sagrario de Jaén.*

El Monasterio de Guadalupe.—(Año V.-1920.) ● Fray Carlos G. de Villacampa: *Guadalupe y la Inmaculada Concepción.* ● Fray Germán Rubio: *Los inventarios de D.ª María de Aragón, reina de Castilla.* ● Fray Carlos G. de Villacampa: *D.ª Teresa Enriquez y el Monasterio de Guadalupe.* ● Fray Germán Rubio: *Restos gloriosos de la Biblioteca guadalupense en Cáceres.* ● Fray Carlos G. de Villacampa: *Felipe III y la Virgen de Guadalupe.* ● Fray Carlos G. de Villacampa: *El Ayuntamiento de Trujillo y la Virgen de Guadalupe.* ● Fray Angel Ortega: *El alma franciscana en Guadalupe.* ● Fray Carlos G. de Villacampa: *D. Carlos, hijo de Felipe II, y la Virgen de Guadalupe.—Guadalupe y los franciscanos.* ● Fray Carlos G. de Villacampa: *Las representaciones escénicas en Guadalupe.* ● *Historia de los milagros de la Virgen de Guadalupe* (Códices en publicación).

Revue Archeologique.—(Tomo XI.-1920). ● P. Paris: *Promenades archéologiques en Espagne: Sagonte.*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.

Revista Crítica Hispano-Americana.—(Tomo V.-1920.) Publicados solamente los dos primeros cuadernos. Nada de Historia, Arqueología y Arte españoles.

Razón y Fe.—(Año 20.-1920.) ● C. Bayle: *Noticia de un libro viejo y de una gloria olvidada.* ● Z. García Villada: *La persecución de los primitivos cristianos en España.* ● C. Eguia Ruiz: *Curiosa carta inédita de Antonio Pérez.*

La Ciudad de Dios.—(Epoca tercera.-Año XI.-1920.) ● C. Antolín: *Real Biblioteca del Escorial.* ● M. Revilla: *La Biblioteca de Valvanera.* ● J. Zarco: *Antonio Pérez.* ● R. González: *El teatro religioso en la Edad Media.* ● J. Crespo: *Santo Toribio de Mogrobejo y Felipe II.* ● G. Antolín: *El Códice «De Baptismo Parvulorum» de San Agustín.* ● P. Miguelez: *Un auto sacramental inédito: Fiestas reales de Justa y Torneo.*

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.—(1920.) Narciso Sentenach: *Fondos selectos del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Varios informes, entre ellos el del Castillo de Almansa.

American Journal of Archaeologie.—(Second series. Vol. XXIV.-1920.) Joseph Breck: *Spanih Ivories of the XI and XII in the Pierpont Morgan Collection.* (En las mismas hace mención de varios trabajos publicados en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.)

Well i Nou.—(Epoca II, vol. I.-1920.) R. Giralt Casadesús: *L' art barroc i la seva rehabilitació.* ● Rafael Domenech: *Pasado, presente y porvenir.* ● Ricardo del Arco: *Pinturas murales en la iglesia de Concilio (Huesca).* ● Joaquín Ciervo: *Fortuny: Su cuadro «El jardín de los poetas».* ● *L' Exposició d' objectes d' art en tlauna celebrada per la Real Academia de Ciencias y Artes de Toledo.* ● Paul Tachard: *La porcelaine du Buen Retiro.* ● J. Soler i Palet: *El retaule major de l' esglesia parroquial de Terrasa.* ● José Francés: *Valeriano Domínguez Becquer y su vida romántica.* ● Eduardo Díaz: *El convento de Santa Clara en Moguer.* ● Paul Tachar: *Les grandes collections d'objets d'art ancien en Espagne.* ● Josep F. Rafols: *Conservació i catalogació de monuments.* ● Ricardo del Arco: *Esmaltes aragoneses.* ● Paul Tachard: *La collection Plandiura.* ● *La Faiénce d'Alcora.* ● Jeroni Martorell: *La restauració del castell de la Geltrú.* ● Ignacio Brugueras: *La sinagoga de Córdoba.* ● Adriá Gual: *Un artista forjador moderno.* ● Ignacio Brugueras: *Detalles de la mezquita de Córdoba.* ● J. Gudiol: *L' estudi del natural en la pintura gótica catalana.* ● Orlando Grosso: *L' arte spagnuola a Genova.* ● A. de Beruete y Moret: *La reorganización del Museo del Prado: Los nuevos pabellones.* ● Manuel Treus: *Les pintures murals de Barberá.* ● Rafael Domenech: *El Museo Nacional de Artes Industriales.* ● Esteve Batlle: *El castell de Peralada i el seu moviliari.* ● Ricardo del Arco: *El arte en la catedral de Huesca: Noticias arqueológicas y monumentales inéditas.* ● Francisco de Cossío: *Notas sobre el retablo de la capilla mayor de San Benito en Valladolid, obra de Alonso Berruguete.*

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia
Año XXIX. — Cuarto trimestre
MADRID.—Diciembre de 1921
AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS
Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

OBRA DE ARTE QUE HAY QUE RESCATAR

La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid

Muy lejos estaba yo de pensar en 1908, cuando *descubrí* en la clausura del convento de Santa Clara de Valladolid una preciosa tabla de principios del siglo XVI, que pronto se trocaría la satisfacción del hallazgo por el desencanto de la triste realidad, y que habría de lamentar muy amargamente la publicación que hice del *descubrimiento* y el no haber aceptado, como me ofrecieron las religiosas, llevarme la tabla a mi casa, pues, en un caso o en otro, al menos seguiría en nuestra ciudad y sería un elemento más para estudiar el desarrollo de la pintura en nuestra tierra, no emprendido hasta la fecha, además que el cuadro que perteneció a las clarisas es de gran valor.

Y ya lo he dicho: perteneció la importante pintura aludida al convento expresado; pero ahora anda viajando de un lado para otro hasta que pare en algún museo extranjero.

Si en algunas ocasiones la alegría se convierte en tristeza, puede incluirse este hecho en la serie, y me pesa de todo corazón el apresuramiento con que dí la noticia del hallazgo del cuadro, al que no se daba ningún valor en el convento, o no haberme llevado la pintura, como se me ofrecía, repito, ya que el ruego que hice de que se colocase en sitio

visitable donde pudiera ser admirado por los aficionados no sirvió sino de acicate para lograr un puñado de pesetas — no muchas — que no sacaría de apuros a las pobres religiosas. Ha habido, hay y habrá tantos despojos como éste, que uno más ¿qué importa al Arte?

Y para mayor ignominia, yo que, al conocer la noticia de la venta del cuadro, muchos meses después de verificada, cuando ya no podía hacer otra cosa que lamentar la emigración a otro país — de donde no se deja sacar nada que huela a arte — de la tabla castellana, callé por vergüenza, fuí encargado, por esa serie de circunstancias que parecen complicar todas las cosas, de estudiar o averiguar el nombre del artista de la pintura que tanto interesaba al accidental poseedor. ¡Con cuánto más gusto lo hubiera hecho al seguir aquí el cuadro! Pero, bien que en el extranjero, y más en la nación madre del arte moderno, se aprecien las obras del arte castellano. ¡Siempre queda un consuelo!

Iré detallando las cosas por partes, porque todo se lo merece el cuadro aludido.

Siempre que entro en un convento de religiosas pregunto, siquiera por curiosidad, si en la clausura se guarda algún objeto artístico de valor, para aprovechar la ocasión de contemplarle de cerca, y siempre ha sido la contestación negativa. Por dos veces he entrado en la clausura del convento de Santa Catalina, y en ninguna de las dos veces me enseñaron el estupendo Cristo yacente de Gregorio Fernández. En Santa Clara tampoco tenían guardado nada de particular, según las monjas; y..... ya lo dije en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones* (número de Diciembre de 1908, tomo III, pág. 583):

"Aprovechando una oportunidad de tener que visitar el interior del convento de Santa Clara, de esta ciudad, hemos tenido ocasión de ver algunas cosas curiosas referentes a las artes antiguas

„En una capilla del coro bajo de las religiosas vimos, empotrado en el muro que linda con la calle, el sepulcro de Don Alonso de Castilla, de estilo del Renacimiento, sin la estatua yacente u orante que el nicho de arco semicircular está demandando. En el mismo muro hay una tabla con una *Piedad* que no nos pareció despreciable, aunque las condiciones de luz no permiten atestiguar de su mérito.

„En la galería del claustro bajo del convento, lindando con dicho coro, se encuentran dos tablas de muy diferente estilo. Una de ellas ha pertenecido a un altar, por tener la huella del sagrario; es de medio

punto y representa una escena de la Pasión de Jesús; es de colorido y dibujo decidido y franco, y en resumen una apreciable obra. La otra tabla que está a su lado es muy notable y pertenece, en estilo y época, a ese período que ya se va estudiando, por fortuna, y en el que resulta que la pintura española tuvo una representación digna de todo encomio. La tabla es casi cuadrada, de unos 1,75 metros de lado. Tiene en el centro, ocupando casi todo el cuadro, un gran círculo, ofreciéndose en la parte más importante una gran composición de asunto votivo: La Virgen con el Niño Dios aparece sentada como en un trono; a su derecha hay una comunidad de religiosas con Santa Clara al frente; a la derecha del espectador, haciendo juego con la comunidad, aparece una familia compuesta de los padres y seis hijos, todos de rodillas, y un religioso fundador, por tener una iglesia en la mano y con aureola de santo. En los cuatro ángulos, en medalloncitos terminados por medios puntos, están S. Diego, S. Pascual, S. Francisco y S. Miguel. El cuadro es de una entonación simpática, perfectamente dibujadas sus múltiples figuras e indudablemente de escuela española de principios del siglo XVI.

„Tiene también esta tabla su parte de historia: Nos han dicho las religiosas que conocen tal tabla con el título de *Cuadro de los pellejeros*, porque, según tradición del convento, la familia donante de la tabla, que se ha conocido siempre en el claustro, aunque no en el mismo sitio en que hoy está, tuvo la costumbre de regalar a las monjas del convento de Santa Clara pieles con que se abrigasen para bajar al coro en la Nochebuena, costumbre que se hizo obligación anual.

„El cuadro, como decimos, es de importancia, y es lástima no sea trasladado a la iglesia, donde pueda ser estudiado con calma y por lo menos se contemple, ya que de esas obras tan escasos se nos ofrecen nuestros templos."

En una nota que puse en el artículo "Valladolid, según el arquitecto inglés George Edmund Street" (*Boletín de la Sociedad castellana de excursiones* de Marzo de 1910, tomo IV, pág. 361), recordé la tabla del convento de Santa Clara, y dije: "Esas pinturas —(me refería a las del retablo de la capilla de Cancelada y a una *Quinta Angustia* o *Descendimiento* sobre el arco de entrada al baptisterio de la iglesia de la Antigua, hoy guardadas en el palacio episcopal)—, las del retablo de la capilla arzobispal, las de la de San Juan en la parroquia del Salvador, atribuídas a Quintín Metsys, y una pintura votiva en la clausura del

convento de Santa Clara, son lo más notable de la pintura que han dado en llamar de los "primitivos españoles", aunque en algunas de ellas, no sólo se observan las influencias, sino se crea obra absolutamente flamenca."

Aún dediqué otro recuerdo a la preciosa tabla en mi librito *Del Valladolid artístico y monumental*. "La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador" (Agosto de 1912, pág. 27), volviendo a citar las anteriores obras y el *Cuadro de los pellejeros*; pero comentando la cita poco después con mi amigo D. Mariano Chicote Recio (fallecido el 6 de Febrero de 1913) me dió la desagradable noticia de que no volvería a ver ya la tabla, ni aun el marco que la encuadraba. Así sucedió: la tabla se había vendido a un anticuario por la cantidad de 1.400 pesetas y había salido camino de Roma.

Y nada más se dijo de la tabla de Santa Clara de Valladolid, y en ninguna otra parte se había dicho nada de ella: ni los escritores clásicos ni los historiadores locales la citaron nunca, si es que la vieron o comprendieron su importancia. Una alusión a ella, o a obras semejantes, hizo D. Francisco Mendizábal en el *Diario Regional* (de 20 de Noviembre de 1920) en un artículo de la serie *Del Valladolid desconocido*. "Las joyas de la clausura monacal", pues al referirse al convento de Santa Clara, escribió:

"Los magníficos cuadros que este Monasterio poseía de Antonio del Rincón y otros pintores notables de los siglos XVI y XVII y que eran gala de este coro bajo, fueron rapiñados en la época vandálica de la revolución del 68. Algunas de las monjas que hoy viven lo recuerdan con horrible espanto."

Pero el Sr. Mendizábal no había visto la tabla aludida (no he hablado con nadie que la conozca) y fué informado erróneamente por las religiosas: ni todas las obras de arte desaparecieron en la francesada y en la revolución, y una prueba está en que en 1908 contemplé yo la estupenda pintura a que voy refiriéndome, ni hay razón bastante para adjudicar a Antonio del Rincón los cuadros que hubo en Santa Clara de Valladolid, pues no se conoce ninguno suyo auténtico y hasta se duda por alguien si existió tal pintor del que se dice falleció en 1500. Ya trataré de ello.

Esa referencia del Sr. Mendizábal me hizo refrescar los recuerdos que guardaba de la tabla de Santa Clara, y al poco tiempo me entrega

un amigo una buena fotografía del cuadro, que nada más verla reconocí, y me encargó, si era posible, atendiese y cumplimentase la siguiente nota:

"El célebre escultor D. Paulino Bartolini, de Roma, compró en Valladolid, el año 1911, por mediación de los Señores Sestieri, en el convento de las Clarisas de dicha ciudad de Valladolid, un cuadro que existía en dicho convento desde su ejecución.

„Este cuadro, pintado al óleo sobre tabla, conserva su marco original aplicado a ella, mide cerca de dos metros por dos metros y representa a la Virgen sobre un trono con el Niño Jesús en brazos. Al lado derecho está la familia del donador con un Santo Monje, su protector, y al lado izquierdo Santa Clara con su séquito de monjas. Esto en el círculo. En los cuatro ángulos, cuatro recuadros pequeños con S. Antonio, S. Bernardino, S. Francisco y el Arcángel S. Miguel. El medallón central está rodeado de un rosal como emblema.

„Se desea saber el nombre del autor de dicho cuadro, para lo cual hay que consultar los archivos del convento de las Clarisas de Valladolid, donde debe constar, puesto se sabe que fué ejecutado (aunque no terminado) por orden de un tal D. Federico, fundador de dicho convento, al cual las religiosas en vez de un canon en dinero daban anualmente un cierto número de esclavinas de piel para los canónigos.

„Lo han visto pintores de nota que dicen ser una obra de grandísimo mérito; lo atribuyen unos a la época de la influencia del arte flamenco en la escuela Española.

„Otros suponen que pueda ser obra de Antonio Rincón, fundándose en la gran semejanza de este cuadro con otro de dicho autor que existe en el Museo del Prado, representando a los reyes Católicos en oración delante de la Virgen, lo que retrasaría la época de su ejecución, llevándola hacia el 1400.

„En resumen, nada positivo se sabe y no hay más esperanza que lo que digan los archivos del convento de Santa Clara de Valladolid.

„Se ruega, pues, a la persona que vaya a hablar con las religiosas de dicho convento, que trate de obtener de ellas una autorización para que una persona competente y de su absoluta confianza consulte dichos archivos; y a esa persona competente, que ha de hacer este trabajo, que fije sus honorarios, para enviar su importe, y mande el resultado de la consulta o sea, el nombre del pintor, fecha de la ejecución del cuadro y nombre del bienhechor que lo regaló al convento.

„Inclusa va la fotografía del cuadro que las religiosas Clarisas reconocerán, seguramente, en seguida que la vean y que puede servir de punto de partida para las consultas del archivo."

Efectivamente, esa fotografía la reconocieron inmediatamente las religiosas, según yo la reconocí nada más verla, como obtenida de la tabla que vendieron en Julio de 1911 con autorización superior. Y conviene rectificar, en parte, y ampliar lo que dije en 1908. Los San Diego y San Pascual de los motivos angulares altos que me dictaron las religiosas, son San Antonio y San Bernardino, como dice la nota venida de Roma. La comunidad que tiene tras de sí Santa Clara se compone de quince religiosas arrodilladas, como ella, y lleva además delante la santa otras dos figuritas, también con traje monjil y arrodilladas: es probable se quisiera representar jovencitas, casi niñas, y pudieran ser hijas de los donantes. Al santo monje fundador y matrimonio acompañan, todos de rodillas, en oración, menos el santo, de pie y con una iglesia sobre la mano derecha, dos jovencitas detrás de la dama y cuatro hijos varones.

Todas las figuras del medallón circular, principal motivo de la tabla, adoran a la Virgen y al Niño Jesús, precioso grupo que destaca admirablemente en la pintura. Jesús, desnudo por completo, está sentado sobre la pierna izquierda de María, y tiene una flor con su mano derecha, como ofreciéndosela a su Madre. La Virgen sostiene con su mano izquierda al Niño por el muslo de ese lado, y con la derecha el pie izquierdo también. La cabeza de la Virgen, muy inclinada hacia su derecha; el Niño mira hacia arriba. El trono es un detalle curiosísimo de arquitectura del Renacimiento. La Señora está sentada como en un ancho zócalo, del que avanzan, a los lados, pedestales con relieves en los netos; flanquean columnas lisas, con capiteles compuestos, adelantándose a pilastras sencillas; un arco de medio punto constituye el fondo de la arquitectura, con cabezas de querubines en las enjutas; entre la Virgen y ese fondo de arco, se pinta una rica tela, como si fuera dosel, de dibujo amplio. Sobre los capiteles de las columnas que encuadran el trono hay figuritas desnudas de sabor clásico y como si fueran relieves del alto friso; encima, exentas, están: a un lado, el Angel, y al otro, la Virgen, representando la Anunciación; frontón curvo de poco vuelo completa el detalle de arquitectura.

A los lados del trono, campo libre: el fondo del lado de la comunidad, izquierda del observador, ofrece un paisaje de ruinas de gran cons-

trucción y altos árboles; el de la familia donante, edificaciones con almenas y una pequeña figurita de monje arrodillado.

Por último, en una filacteria, a la altura de las ruinas, hay un letrero en caracteres góticos germánicos, que leo, ayudado de mi docto amigo D. José Zurita Nieto:

MEMENTO NI DUCTINA NOS

pero como no hay en latín *ductino* y sí *ductito*, frecuentativo de *duco*, corregimos la lectura de este modo:

MEMENTO NOSTRI DUCTITA NOS

Todo está pintado con gran minuciosidad de detalle, y tengo anotado en mis apuntes, tomados muy de prisa en aquella tarde de Noviembre de 1908 en que vi la tabla, que las cabezas de Santa Clara, las de las monjas inmediatas, la de la Virgen, la del santo y las ocho de la familia donante son excelentísimas, descollando aún más estas de la familia, de gran expresión, perfectamente dibujadas, como retratos, hechas con gran cuidado y a la vista de los personajes: son notables.

He vuelto a preguntar a las religiosas lo de las esclavinas de piel, y confirman lo que ya dije en 1908, y no que las esclavinas o pelerinas fuesen para los canónigos, y que no recuerdan nada del D. Federico; y tienen razón las religiosas: en la época en que se pintaba el cuadro, de llevar tal nombre el donante, se diría D. Fadrique. Lo que me dijeron es tradición del convento.

En el apunte que me han dado con la fotografía de la tabla, se expresa, como he copiado ya, que la habían visto pintores de nota, quienes calificaban la obra de "grandísimo mérito", atribuyéndola algunos al tiempo en que se sintió la influencia del arte flamenco en la pintura española —claro que se referían a los finales del siglo XV y principios del XVI,— e indicando otros que pudiera ser de Antonio del Rincón, por la semejanza que tiene el cuadro con el del Museo del Prado que se cree de dicho pintor, y en el cual se representa a los Reyes Católicos, "lo que retrasaría la época de su ejecución, llevándola hacia el 1400".

Esto último debe ser un error de pluma, y querrían decir 1500, y en eso ya tenían razón, pues el cuadro más se aproxima a la época de Don Carlos I que a la de Doña Isabel la Católica.

Yo calificaría la obra, por el tipo étnico que representan las figuras pintadas, menos la Virgen; por la ejecución decidida y firme y por el colorido intenso y vigoroso, de un artista eminente de aquellos tiempos, ya fuera castellano influído por el arte flamenco, pues es la influencia que predomina; ya un flamenco aclimatado en nuestras tierras y a nuestro ambiente, que pintase los tipos de nuestra raza. La tabla es de principios del siglo XVI; esto es evidente; y lo prueban el marco, que es, con toda certeza, del mismo tiempo, hecho para la pintura; la arquitectura representada en la tabla, francamente del Renacimiento, y los cuatro medalloncitos de los ángulos, rematados con sencillo arco semicircular: todo ello pregona y patentiza que la pintura se aproxima hacia el 1520 más que hacia el 1500.

Se señala como autor probable a Antonio del Rincón, y esto ya es otra cosa. Desde luego puede asegurarse la negativa, aun contando con la semejanza a la aludida tabla del Museo del Prado.

A la que se hace referencia es la señalada con el número 1.260 en los catálogos modernos, y, efectivamente, tiene cierto parecido de composición y algunos otros detalles de pintura (el Niño Jesús y la Virgen, principalmente) con la disposición y escena del gran medallón circular de la tabla procedente de Santa Clara de Valladolid, asunto votivo que es el tema primordial y de interés del cuadro. Pero hay, sin embargo, diferencias muy significativas que separan las épocas en que una y otra obra se pintaron, por lo menos en una veintena de años. El trono de la Virgen en la tabla del Museo del Prado, aunque lleva arquillos lisos de medio punto, es de un goticismo evidente, y del tiempo certísimo de los Reyes Católicos: por la edad que representan el príncipe D. Juan y la infanta D.ª Juana (ésta de unos doce años) se cree que esta tabla fué encargada por el célebre Inquisidor general Fr. Tomás de Torquemada, hacia 1491, como se dice en el catálogo español (10.ª edición. Madrid, 1910, pág. 220) y 1.ª edición francesa (Madrid, 1913, pág. 254), pues "decoró la capilla del Cuarto Real en el convento de Santo Tomás de Avila..... cuando tocaban a su término las costosas obras de ampliación que en él —(en el convento)— emprendió —(Torquemada)— en 1482, aprovechando el favor de los Reyes Católicos para aplicar a aquella fundación los bienes confiscados a los herejes y judíos". Este cuadro, además del grupo principal de la Virgen y el Niño, tiene a la izquierda del observador, al rey D. Fernando, príncipe D. Juan, Fr. Tomás de Torque-

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Tabla del Convento de Santa Clara de Valladolid.

mada (los tres arrodillados) y Santo Tomás de Aquino, en pie, y a la derecha, la reina D.ª Isabel, la infanta D.ª Juana y San Pedro mártir de Verona, de rodillas, y Santo Domingo de Guzmán, de pie.

No deja de tener importancia, por la semejanza que tiene la tabla de Santo Tomás de Avila con la de Santa Clara de Valladolid, fijar bien la época de la primera. D. Valentín Carderera, en la *Iconografía Española* (1864) y D. Gregorio Cruzada Villaamil, en el *Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas* (1865), supusieron ser la primogénita Doña Isabel y el príncipe D. Juan, los hijos de los reyes retratados con ellos en la tabla. D. Narciso Sentenach, en el artículo "Las tablas antiguas del Museo del Prado" (publicado en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo VIII, 1900, pág. 99) señaló a la infanta D.ª Juana, en vez de D.ª Isabel, detalle que amplió D. Salvador Viniegra en el *Catálogo de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, de 1903, como se apunta en los citados de 1910 y 1913, dando, además, la razón de que no figurase en la tabla D.ª Isabel, porque esta princesa estaba ya casada con D. Alfonso de Portugal, como es cierto, pues se desposó por poderes nuestra infanta castellana en 1490 y en 1491 marchó a reunirse con su esposo el heredero de la corona portuguesa.

Representa, pues, el retrato discutido a la infanta D.ª Juana, la luego tristemente célebre reina D.ª Juana la Loca, y por la edad de ésta y de D. Juan, que nacieron respectivamente en 1479 y 1478, y representan niños de doce y trece años, viene a deducirse que el cuadro se pintó hacia 1491, según todas las probabilidades.

¿Autor de la tabla? Muy difícil será precisarlo. La pintura es castellana y hermosísima; como que de ella dijo Sentenach que era "digna de la mayor estimación, si no debemos considerarla como la joya de nuestras tablas antiguas". Es castellana con influencias flamencas y también italianas, en menor proporción. Carderera citó los nombres de Fernando Gallegos y Pedro Berruguete, y atendiendo que este último pintó en Avila la mayor parte de las tablas del retablo de la catedral de la misma ciudad, —y aún se le atribuyen otras obras más en el Museo del Prado (las nueve de los números 609 a 617, que estuvieron en el claustro real, y la número 618, representación de un auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, que estuvo en la sacristía, todo ello del convento de Santo Tomás de Avila) — supone que pudo ser el padre del famoso

escultor el autor de la tabla en cuestión y que tendría —añade— cuando la pintó de veinticinco a treinta años.

Cruzada Villaamil discrepó muchísimo de Carderera en la atribución de la pintura de la tabla y no mencionó a pintor castellano, sino que citó como artista muy probable de ella al maestro Miguel Zitoz, basándose en que su estilo era entre flamenco e italiano y que en el inventario de D.ª Margarita de Austria aparecen cuadros del mismo género y pintados por la misma época.

Menciona Sentenach que alguien atribuyó la obra (que mide 1,23 metros de alto por 1,12 de ancho, menor que la de Santa Clara) a Miguel Zittos, el "misterioso maestro Michel", y alguno a Antonio del Rincón; pero, prudente mi buen amigo el arqueólogo Sentenach, no se inclina por nadie por faltar documentos, en primer lugar, que den algún indicio y carecer de ejemplares similares que permitan una atribución. Ello no importa para que haya "que reconocer en ella —en la pintura de referencia— el ejemplar más genuino y puro del arte castellano en el siglo XV. Esta originalidad, este carácter nacional es lo que más la avalora".

D. Salvador Viniegra cree esa atribución al maestro Miguel Zittoz completamente gratuita, pues en los inventarios de los cuadros de Doña Margarita de Austria, esposa del príncipe D. Juan, desde 1497 a 1499, no se halla ninguno, entre los pocos que se atribuyen al *maestro Michiel*, en aquellos documentos, que tenga analogía con esta tabla de los Reyes Católicos y sus hijos en oración ante la Virgen. Apunta Viniegra que "Según nuestro inventario, la referida tabla se atribuye al pintor Antonio del Rincón".

También se ocupó nuestro llorado D. José Martí y Monsó de esta tabla del Museo del Prado, en su artículo "Retratos de Isabel la Católica", en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones* (tomo I, pág. 496, número correspondiente a Noviembre de 1904); no hizo más que glosar o comentar lo que escribieron Carderera, Cruzada Villaamil, Sentenach y Viniegra, y aunque anteriormente, sin motivo especial, había tratado del maestro Miguel Sitiun como pintor de la Reina Católica, expresó que ello "no es bastante, ni mucho menos, para suponer que el maestro Miguel fuera autor del cuadro procedente de Santo Tomás de Avila".

Conviene advertir, de todos modos, que en el Catálogo francés del Museo del Prado, el de 1913, se pone por nota (pág. 254) que Miguel

Sitiun o Miguel Flamenco fué pintor de la reina desde 1480, y se refiere al Miguel Zittoz, y en las *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado,* por D. Pedro Beroqui, en la Parte segunda, "Escuelas españolas" (tomo III, pág. 55; Valladolid, 1915), se agrega que el San Pedro Mártir de la tabla, se supone sea el retrato del famoso Pedro Mártir de Anglería, y que "No comprobada siquiera la existencia de Antonio del Rincón, generalmente se admite que la tabla es obra del flamenco maestro *Michiel* (Miguel Sitium o Sythium)". Y también se agrega que "A la misma mano deben atribuirse los números 1.922 y 1.923, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*", que en el Catálogo de 1910 figuraban en los anónimos de la escuela flamenca del siglo XV, mientras que en el de 1913 se clasifican ya en los anónimos de las escuelas de Castilla del siglo XV, a continuación de la tabla con los Reyes Católicos a que vengo refiriéndome.

Es decir, que la famosa y conocidísima tabla de Santo Tomás de Avila se supone como obra más probable de Miguel Sitiun que de Antonio del Rincón, del que no se tiene ninguna noticia auténtica, por lo cual alguno duda hasta que existiera tal pintor, pues lo de las tablas del retablo de Robledo de Chavela (Madrid), lo de las pinturas de retratos de los Reyes Católicos y otra porción de cuadros que se han citado, parece una leyenda. (Véase el interesante trabajo de D. Elías Tormo en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, tomo I, pág. 477, titulado "Nuevos Estudios sobre la Pintura española del Renacimiento: número 2.—El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los reyes, y la colección de tablas de D.ª Isabel la Católica".) Por ninguna parte aparece documentado el nombre de Antonio del Rincón, de quien dijo Ceán (*Diccionario*, tomo IV, pag. 197), sin embargo, que había nacido en Guadalajara en 1446 y falleció el 1500, y solamente se ve a Hernando del Rincón en obras de pintura de la catedral de Toledo en documentos de la época, desde 5 de Noviembre de 1500 a 18 de Enero de 1503 — (Véanse *Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero D. Francisco Pérez-Sedano*, pág. 122, y *Documentos de la catedral de Toledo,* coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle, tomo I, págs. 66 a 74)—Hernando del Rincón que quizá fuera el Rincón de 1494 que pintaba en la claustra, —aunque se ha supuesto que este fuese el indocumentado Antonio — y el que en documento de la primera época del Emperador se

dice Hernando Rincón de Figueroa, natural de Guadalajara, pintor del Rey Católico y veedor y examinador de los pintores y sus obras en los reinos de Castilla, cuyo cargo solicitaba le confirmase D. Carlos I. Se ha supuesto a este Hernando del Rincón hijo de Antonio, y más porque figura, documentalmente, desde 1500, precisamente desde el año en que se dijo murió Antonio; pero nada hay de cierto de éste, aunque su nombre ha sido tan traído y llevado por los críticos y escritores de nuestro arte en tan diferentes ocasiones.

La alusión del Sr. Mendizábal a Antonio del Rincón en pinturas del convento de Santa Clara de Valladolid, es completamente gratuita, sin fundamento de ninguna especie; se lo diría alguien y estampó la incierta noticia; tan gratuita como la que dió Bosarte en el *Viaje artístico* al decir que vió en la casa de los capellanes contigua a San Juan de Letrán, de Valladolid, dos retratos de los Reyes Católicos pintados por Antonio del Rincón, con un letrero que decía eran cofrades de la hermandad de San Blas, y que por arruinarse la iglesia pasaron las pinturas con la cofradía a San Juan de Letrán, en el Campo Grande, añadiendo que parecían estar hechos por el natural, y con los trajes que usaban los mismos reyes.

Hubo una época en la que todos los retratos de la Reina Católica eran de Antonio del Rincón, así como las tablas de los llamados primitivos, tan abundantes por las iglesias, se calificaban de Alberto Durero o de su escuela o estilo. Muchos retratos existieron de D.ª Isabel, es cierto; mas fueron poco apreciados en la época, como demuestra este párrafo de una carta de D. Martín Salinas a D Fernando, el hermano de D. Carlos I (desde Palencia a 29 de Septiembre de 1534, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLV, pág. 35): "V. M. demanda la pintura de la reina Doña Isabel para la poner con las que ha habido. Yo la buscaré, aunque creo que será mala de haber; porque como V. M. sabe, acá son poco amigos de tal cosa, en especial en aquel tiempo; y hay muy gran falta de oficiales en Burgos; en Miraflores creo que tienen un retrato, aunque es del tiempo de mocedad. Yo haré la diligencia que convernà para enviarla." Ese retrato, que vió Andrés Navagero en 1527 en la Cartuja de Miraflores, es de "cuando era ya vieja" la reina; lo contrario que dijo Salinas al infante de España D. Fernando, y es el existente en el Palacio Real de Madrid, que se atribuyó a Antonio del Rincón.

En resumen, que no hay nada auténtico de Antonio del Rincón ni se

ha demostrado siquiera que hubiese un pintor de ese nombre, aunque se haya repetido mil veces el supuesto. Y, por tanto, que no puede adjudicarse de ninguna manera la tabla del convento de Santa Clara de Valladolid, al indicado alcarreño.

Creía muy fácil pista, para averiguar el nombre del pintor, trabajar sobre los papeles viejos del convento, pues determinada la familia en la tabla representada, habría alguna probabilidad de éxito al acudir a los archivos de las casas que hubieran sucedido a los donantes, porque, indudablemente, éstos tenían que ser acaudalados y de buena posición social. Pero todo ha sido en vano. La reverenda madre abadesa, sor Lucía Martínez, con una amabilidad nunca agradecida, ha puesto a mi disposición los diez o doce atados que constituyen el fondo del desordenado archivo antiguo: ni en los testamentos, memorias de misas, fundaciones y renovaciones de censos, ni en las cuentas, ejecutorias, pleitos o apuntes sueltos, he visto la noticia más remota que hiciese alusión a la tabla ni a la tradición, siquiera, de las esclavinas de piel. Nada de D. Federico o D. Fadrique, ni cosa que lo valga.

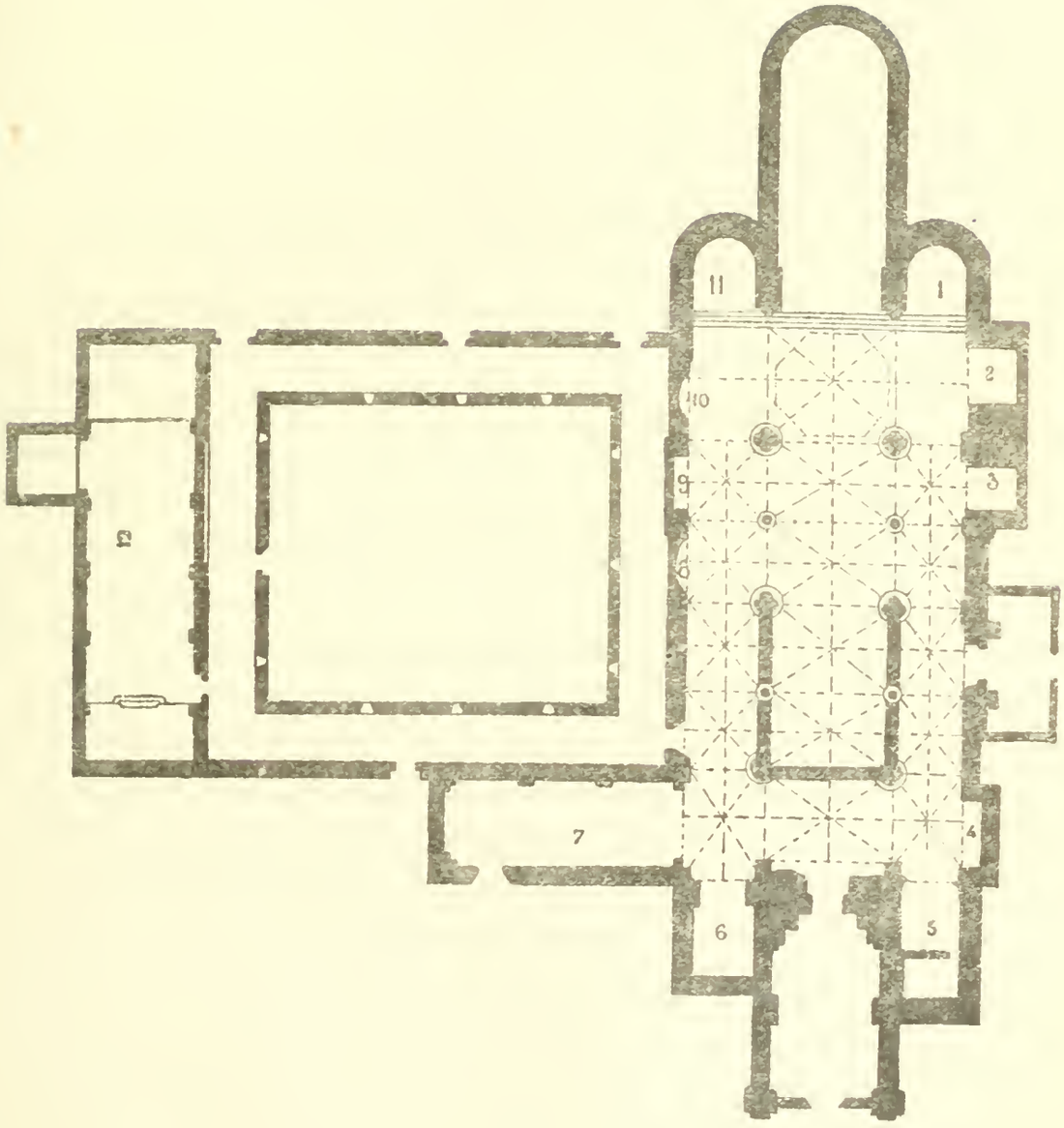
Entre las familias de significación que veo relacionadas con el monasterio de Santa Clara en el primer cuarto del siglo XVI, se encuentran D. Juan de Robles (ya fallecido en 1520) y su mujer D.ª María de Acuña, y el hijo de ambos D. Juan de Robles, señor de Villarmentero, casado con D.ª Juana de Cabrera: la familia de los Robles, de la que hay muchos individuos en el siglo XVI, emparentó con el vizconde de Valduerna y el conde de Miranda.

Otro matrimonio bienhechor del convento lo fué el licenciado Francisco de la Bastida, abogado de la Real Chancillería, y su mujer Ana de Espinosa, cuyo hijo, Jerónimo de la Bastida, casó con D.ª Leonor de Figueroa.

También se lee algo referente al oidor licenciado Pedro Ruiz de Villena y su mujer Juana de Olivares, y me alegró saber que sus dos hijas D.ª Ana y D.ª Isabel de Villena, fueron religiosas profesas de Santa Clara, y aún aparece otra hija casada, llamada D.ª Margarita, pues en esas dos hijas religiosas podían verse las dos monjitas arrodilladas delante de Santa Clara en la tabla; y el matrimonio debió tener buena fortuna, por cuanto en las particiones hechas en 1525, intervinieron los doctores Pero López de Alcocer y Francisco de Espinosa, el sobrino, y el licenciado Francisco de la Bastida; pero no creo que sea esta familia

la retratada, pues el licenciado Pedro Ruiz de Villena, decía hacia 1522 que sólo le quedaba para consuelo de su vejez el licenciado Antonio de Villena, ya que el otro hijo, Juan, había sido degollado en Burgos a raíz de las Comunidades, por lo que por aquél suplicaba. Fué el oidor un abogado que en tiempos de los Reyes Católicos ganó muchísimo dinero con su profesión; mas al ser nombrado oidor, sufrió grandes mermas. En la época de la pintura de la tabla era ya de la Real Chancillería; ¿iba a retratarse, entonces, sin el traje propio del oidor, tan joven y con tantos hijos, niños aún?

Por último, encuentro a los esposos Galván de Boniseni y D.ª Catalina Perrota (Perrote se escribe en otros documentos), quienes en 29 de Septiembre de 1525, adquieren el patronato de la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara, habiendo de dar al monasterio 50.000 mrs. de préstamos o beneficios simples, anejados a su costa, dentro de los diez años siguientes, y si no pudieran haberlos darían al convento 30.000 maravedís de juro de heredad perpetuos, situados en Valladolid o venticinco leguas "al redondo". Muchos Boniseni de Nava salen en los papeles del convento, que no he de citar; sería la familia más rica que protegió a la casa religiosa; tanto, que dos sucesoras, D.ª Isabel Boniseni de Nava y D.ª Ana de Herrera y Francia, casada esta última con D. Cristóbal Boniseni (hijo de Antonio Boniseni y de D.ª María de Nava y sobrino de Fr. Pedro Boniseni Perrote, tío también de D.ª Isabel, el comendador de Fuentelapeña y recibidor general de la orden de San Juan, que dice la inscripción de su sepulcro en Santa Clara), fundaron mayorazgos que, a falta de sucesión, que determinaban, pasarían al convento. Estos mayorazgos no eran insignificantes cuando D. Cristóbal, por concierto y transacción hechos con el monasterio, por ceder éste el derecho a los bienes del mayorazgo de D.ª Isabel, por los días de D. Cristóbal y por los de sus hijos descendientes legítimos, dió a las religiosas dos mil ochocientos ducados. Un hijo de D. Cristóbal Boniseni y de D.ª Ana de Herrera, fué el famoso D. Galván Boniseni de Nava, regidor perpetuo de Valladolid, como otros sus antecesores, a quien el mordaz Tomé Pinheiro da Veiga (*Fastiginia*, tradución española por D. Narciso Alonso Cortés, pág. 193) llamó "D. Galván, archifidalgo", y le citaba en 1605 como una de las siete maravillas de la ciudad, citando también sus casas (que estaban en la placetilla de la Trinidad, en la parroquia de San Lorenzo, según cita del Sr. Cortés —hoy plaza de Santa Ana—), que tenían "390



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MŒNET.-MADRID

PLANO DE LA CATEDRAL DE JACA.

242

aposentos", entre las más principales de la ciudad, con las del Almirante, las de los Condestables, las del Conde de Benavente, las de D. Alvaro de Luna y las que edificaban el Rey y el Duque de Lerma. (Este D. Galván falleció en vísperas de casarse el 20 de Julio de 1605.)

Apunto estos detalles para expresar que de las familias mencionadas viviendo en el primer cuarto del siglo XVI, la de Boniseni era la más rica, y ella puede ser la que con alguna probabilidad esté retratada en la tabla de Santa Clara, pues prescindo de otra multitud de señores y señoras que dejaron memorias de misas en el convento, por sonar poco sus nombres o porque fueron anteriores al cuadro, como D.ª Inés de Guzmán.

Algunas probabilidades, como digo, tienen Galván Boniseni y su mujer D.ª Catalina Perrote de ser los donantes de la pintura interesantísima. Esta es obra estupenda; no podía ser regalada por un cualquiera, y habrían de ser aquéllos personas devotas de la Virgen y del convento, y los citados adquieren en 1525, luego de ser pintada la tabla, el patronato de la capilla mayor. Ello no puede ser cierto; pero lo apunto como probable.

Referente a las esclavinas encuentro en la *Hist. de Valladolid* de Antolínez (lib. 2.º, cap. 47) que "También fué bienhechor de este convento el licenciado Pedro Juarez, un gran abogado de esta Chancillería, el cual dió el retablo colateral del lado del Evangelio, donde está grabado su escudo de armas, que es una punta de diamante cercada de un letrero o mote por orla, que dice: *Sola mi virtud me ofende, que la agena ni daña ni emprende.* Asimismo dejó renta con que se comprasen cada año 12 zamarros, que se repartiesen entre las monjas más viejas, para que más abrigadas fuesen a los maitines en invierno, y se conserva este donativo y obra pía"; mas no hallo referencias ciertas de ese licenciado Juárez, el cual, según G.-Valladolid *(Datos para la historia biográfica de Valladolid*, I, 735), "Corresponde al siglo XV", sin saber en qué se fundaba, verdad que también dice de él que era "eminente" abogado y que "se distinguió tanto por su ciencia" y "la justa fama que logró en el foro", y no se le conoce más que por lo de Antolínez, de quien lo tomó aquél. Encuentro al bachiller Pero Suárez, quien pudiera ser el licenciado Juárez, según Zurita Nieto (*Aniversarios, obras pías y memorias fundados hasta 1622 en la iglesia de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid*, pág. 19), aunque no asegura la atribución más que

por la diferencia de *Suárez* a *Juárez* por lo de *bachiller* a *licenciado*, que tampoco es grande. Al Pedro Suárez le veo citado en unas escrituras de censo hechas a favor del Colegio de Santa Cruz, y pertenecen a 1568 (*Papeles pertenecientes al Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid*, por Rivera Manescau, págs. 31-32); no podía ser Suárez el retratado en la tabla. Tampoco veo la relación de las esclavinas con la hermosa pintura, y mucho menos que ésta pudiera pertenecer al retablo que hizo el letrado en el lado del Evangelio. Además el licenciado Juárez fué enterrado en el claustro del convento de San Agustín, y sería de extrañar esa predilección para hacer su sepultura si tan favorecedor hubiese sido del monasterio de Santa Clara como el cuadro manifiesta.

Así y todo, aunque la familia Boniseni fuese la que mandó la tabla al convento de Santa Clara, no deduzco nada relacionado con el pintor. El fué un maestro: eso es evidente; pintaba admirablemente los tipos castellanos; pero se nota en la pintura la influencia flamenca más que otra alguna; pudo ser, como ya he repetido, un pintor castellano muy influído del arte flamenco o un flamenco castellanizado. Por la época del cuadro, o poco antes, estuvieron por Castilla, Francisco Chacón, Juan de Flandes, el alemán Melchor y Miguel Sitiun, pintores de la Reina Católica, y Antonio de Comontes, supuesto discípulo de Antonio del Rincón, Pedro Berruguete, Santos Cruz, Fernando Gallegos, Juan de Villoldo y Juan González Becerril, yerno de Pedro Berruguete. Entre éstos creo que pudiera estar el autor de la tabla, pues aunque en la época del cuadro vivieron en Valladolid Alonso Berruguete (que aquí se presentó primeramente como pintor) y Alonso de Avila, Juan de Corrales y Juan Macías (que como pintores firmaron una suplicación al rey con Alonso Berruguete), Pedro de las Heras y Alonso Rodríguez y otro grupo que aparece en 1525 cerca también de Alonso Berruguete, formado por el conocido Antonio Vázquez y Gregorio de Ribera, Gaspar de Valladolid, Hernán García, Alonso de Ortega y Andrés de Melgar, todos vecinos de Valladolid, eran jóvenes (de veinticuatro a treinta años), y el Vázquez, el más viejo de ellos (nació el 1485) y el más importante, no llegó, ni con mucho, por lo que de él se conoce, a lo que representa la tabla de Santa Clara, y el estilo de Alonso Berruguete, a juzgar por las pinturas del retablo de San Benito de Valladolid, y las de gran interés del de San Martín, de Medina del Campo, era muy distinto al de la pintura que voy estudiando.

Entre los pintores citados en primer lugar hay uno cuyo nombre se ha unido, y nadie ya lo rechaza, a la tabla del Museo del Prado procedente de Santo Tomás de Avila: es Miguel Sitiun. No vino a España como pintor de D.ª Margarita de Austria, aunque figura luego como criado suyo (entró la princesa en Burgos el 18 de Marzo de 1497), sino que desde antes, desde 1492, estuvo al servicio de la Reina Católica: otro argumento más para que sea el autor de la tabla de Avila, retrasando un año la fecha que alguien señaló como probable, dado que en ella están retratados D.ª Isabel y D. Fernando y dos de sus hijos. He indicado también que tiene algunos puntos de contacto, salvo la arquitectura representada, la tabla de Valladolid con la de Avila, aunque me parece mejor aquélla, sobre todo en las cabezas ya dichas de la familia donante y en otros detalles de mayor fineza; pero eso sólo indica que el maestro se había hecho más maestro y que en los retratos disponía de más tiempo en la tabla de Valladolid que en la Avila, pues no se molesta tanto a reyes como a particulares cuando se colocan ante el caballete de pintor. Hay diferencia en los motivos de arquitectura de una y otra tabla, pues mientras son góticos en la de Avila, son del Renacimiento en la de Valladolid; eso tampoco es inconveniente, pues cuando se pintaba aquélla era el 1492, probablemente, y cuando se trabajaba en ésta, corrían años del siglo XVI, los de la segunda decena de la centuria, casi seguramente. Además, casos ha habido, como el de Damián Forment, en que un artista comenzó su vida laborando a lo gótico y la terminó trabajando en formas renancentistas. ¿No pudo ser otro caso el flamenco Miguel Sitiun y se acomodó, como buen artista, al ambiente de época y a las modas de los tiempos?

No hay ningún obstáculo ni inconveniente que poner para que si Sitiun fuese el autor de la tabla de Santo Tomás de Avila, lo fuera igualmente de la de Santa Clara de Valladolid. Es más: hay otro dato que afirma la residencia de Miguel Sitiun en Valladolid, por lo menos el año 1515, precisamente en días a que pertenece la pintura, y hasta el dato viene como a querer decir que Sitiun no quiere salir de Valladolid por esa fecha, por estar, sin duda, ocupado en obra de empeño, y da poder para que le cobren una porción de maravedís, casi toda su paga de cuando estuvo al servicio de D.ª Isabel la Católica como pintor.

La noticia, el dato escueto, y sin relacionarle con nada y menos con obra de arte, le dió D. José Martí en sus *Estudios histórico-artísticos*

(pág. 303), sin comprender la importancia que pudiera tener, verdad que no dió su opinión en la tabla de Avila y no conoció, ni por fotografía, la de Valladolid.

D. Pedro de Madrazo, en el *Viaje artístico de tres siglos.....* (pág. 19), dió la noticia de que en los inventarios de los cuadros de D.ª Isabel la Católica sólo aparecían los nombres de *Michel* y *Jeronimus* como pintores, habiendo sido el archivero D. Francisco Díaz y Sánchez, quien encontró en el archivo de Simancas una cédula de D. Fernando el Católico, en la que se cita un "Michel Flamenco, pintor que fué de la reina nuestra señora".

Efectivamente, según el extracto de Martí, desde Segovia, a 7 de Septiembre de 1515, el Rey Católico dió una cédula dirigida a "Ochoa de landa, thesorero de los descargos de la señora Reyna my muger", para que pagase "a michel flamenco, pintor que fué de su señoría", 116.566 maravedís (116.666 escribió Madrazo) "de todo el tiempo que sirvjo a su señoria desde principio del año pasado de noventa e dos fasta que su señoria finó", habiendo de darle 11.250 mrs. "luego", es decir, inmediatamente, y los otros 105.816 mrs. "de la librança de Aranda del año benidero de quynientos e diez e seys". (Mal se echó la cuenta, pues la suma de las dos partidas importaba 117.016 mrs., y no los 116.566 que se daba como total del tiempo servido.)

Pocos meses después, el 28 de Noviembre de 1515, "mychel sytiun", en el testimonio de Damián de Portillo, otorgaba poder en Valladolid mismo, titulándose "michel sitiun, pintor, cryado de madama la princesa doña margarita", a Alonso de Argüello, secretario del príncipe y tesorero de dicha princesa "e vecino desta noble villa de Valljd", para que en su nombre cobrase 105.416 mrs. que le estaban librados "del rrey don Fernando en ochoa de landa, thesorero de los descargos de la Reyna doña ysabel..... del servjcio que yo fice a la dicha señora Reyna doña ysabel de my oficio de pintor....." (Tampoco confrontaba esa cifra con la dicha en la cédula de D. Fernando, y sumada con la de 11.250, ascendía el total a 116.666 mrs., 100 más que el expresado por el Rey Católico.)

Relacionando todos esos datos y observaciones ya hechas, no creo que pueda tacharse de ligereza y menos de fantasía, atribuir la tabla de Santa Clara de Valladolid, al flamenco Miguel Sitiun. Más probabilidades tiene de ser suya que la misma de Avila, pues, al fin, por 1515,

según se ofrece por todos sus detalles, se pintaba la tabla de Valladolid, y en Valladolid estaba el maestro, que lo era sin duda alguna, en 1515, según se ha visto, y, repito, quiere cobrar los maravedís que le debían y no quiere salir de Valladolid. Indudablemente estaba muy atareado el artista, y no era pequeña labor la de la pintura de la tabla de Santa Clara.

Quizá no resulte cierta la atribución; pero por tal la tengo mientras no se demuestre otra cosa. Ello es razonable; está fundado, y, hasta la fecha, no hay inconveniente que rechace mi hipótesis, ni nada que se oponga a mi criterio; antes al contrario, todo ello está en lo muy probable y lo afirma.

Si la tabla de Avila es de tanta magna importancia como se ha dicho, ¿cómo juzgar la de Valladolid? Por eso es de sentir más y más y de deplorar, con verdadero sentimiento y pena, la correría de la magnífica pintura a tierras donde sobran elementos de arte y obras estupendas Y ¡todo por 1.400 pesetas miserables! Ciertamente, las religiosas del convento de Santa Clara no supieron lo que hicieron o las informaron muy mal, o, sencillamente, las engañaron.

Y ¿no hay remedio para ello? Yo creo que sí. Dícenme que la interesantísima tabla ha pasado en el último verano al famoso pintor D. Ignacio Zuloaga, quien la cree, dicho sea de paso, de Antonio del Rincón. Está en buenas manos, por tanto. Y con facilidad ¿no puede pasar de las suyas, que han pintado obras tan alabadas que han enaltecido el arte español contemporáneo, al Museo de Bellas Artes de Valladolid? No creo que el gran Zuloaga se opusiera a cosa tan razonable. Para ello tiene la palabra el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, tan unido por tantos vínculos a Valladolid, y de lo contrario una acción común, que no he de detallar, del Ayuntamiento, Academia, Museo y Ateneo de la ciudad debe ser iniciada inmediatamente para favorecer el rescate. Es de conciencia y de honor que la tabla de Santa Clara de Valladolid, vuelva a la ciudad donde ha permanecido, quieta y pacíficamente, durante cuatro centurias.

Yo, por mi parte y con esta fecha, así lo solicito del Director general de Bellas Artes.

JUAN AGAPITO Y REVILLA
Delegado Regio de Bellas Artes

Valladolid, 21 de Octubre de 1921.

Los Celtas y la civilización céltica en la Península ibérica

De lo que se refiere a la Arqueología de los Celtas en España, es poco lo que se ha dicho hasta ahora. Incluso se ha atribuído a Iberos o a Celtíberos lo que les pertenece. Pero no por tal preterición de los investigadores es menos cierto que sus huellas pueden reconocerse perfectamente en la cultura que reflejan los hallazgos arqueológicos. Tal es el caso de las necrópolis del Centro de España dadas a conocer por el Marqués de Cerralbo y de otros hallazgos de Portugal y Galicia.

El mismo Schulten, a pesar de que con ello su teoría de la prioridad de los Celtas respecto a los Iberos en la Meseta resulta firmemente comprobada, no se decidió a atribuir a los Celtas las necrópolis del Centro de España. Por su parte, tanto el Marqués de Cerralbo como otros autores, las asignan constantemente a los Celtíberos, y Déchelette parecía aceptar esta conclusión. Tan sólo H. Sandars (1), M. Hoernes (2) y H. Hubert (3) sospecharon que se trataba de una cultura de los Celtas.

Por nuestra parte, ya en 1913 (4), al intentar por primera vez una agrupación sistemática de la cerámica ibérica y señalar sus diferencias regionales y cronológicas, planteamos el problema.

Luego hemos intentado varias veces atribuir a los Celtas tanto dichas necrópolis como otros hallazgos (5). Hoy creemos llegado el momento

(1) *The weapons of the iberians. Archaeologia*, 1913.

(2) Recensión del trabajo de Sandars en la *Wiener Prähistorische Zeischrift*, II, 1914, pág. 85.

(3) H. Hubert, *Notes d'archéologie et philologie et d'archéologie celtique*, II; *Revue Celtique*, 1914, págs. 37 y 38.

(4) En la primera redacción de *El problema de la cerámica ibérica*, publicada en 1913 con el título *Zur Frage der iberischen Keramik* en la revista *Memnon. Zeitschrift für die Kunst-und Kulturgeschichte des alten Orients*, VII, 1913.

(5) Véase *El problema de la cerámica ibérica* (Madrid), *Memorias de la Comisión de investigaciones paleontológicas y prehistóricas*, 1915, págs. 4-8. Véase también las recensiones de los trabajos de Sandars y del Marqués de Cerralbo en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (*Crónica*), V, 1913-1914, págs. 943 y 940, respectivamente. *Las últimas, investigaciones arqueológicas en el Bajo Aragón, y los problemas ibéricos del Ebro y de Celtiberia* (*Revista histórica*), Valladolid, 1918, pág. 11 y siguientes de la tirada aparte). Además, *La ar-*

de afirmar que no sólo es posible ver comprobada en la Arqueología con la más completa seguridad la existencia de culturas célticas en la Península, sino también de señalar en ella diferencias regionales que corresponden a distintas tribus y hasta de utilizar tales datos para contribuir a la resolución del problema de los movimientos célticos en la Península y de su límite con los Iberos, siendo de esperar que el progreso de la investigación compruebe nuestras conclusiones y las refuerce con nuevos datos, sobre todo en lo que concierne a los grandes territorios de la Península, de los cuales aún carecemos de materiales.

Para tener una base sólida sobre que operar, es decir, para saber en qué época debemos buscar la posibilidad de atribuir a los Celtas determinadas culturas, es preciso empezar por ver qué nos dicen los textos acerca de los Celtas.

La Arqueología, independientemente del estudio de las fuentes literarias, ha señalado la existencia de culturas distintas en la Península; las fuentes nos permiten darles nombres históricos y al comparar el resultado de ambos métodos se aclaran muchos puntos que quedan dudosos al tener en cuenta uno solo de ellos (1).

I

Los Celtas en los textos históricos

1) *Las fuentes y la distribución de los Celtas en la Península.*

Las fuentes literarias no nos dicen gran cosa de los Celtas de España, pero sí lo suficiente para que se pueda señalar su presencia en la Península desde un cierto momento y para determinar sus límites con otros pueblos (2).

La primera fuente que los cita es el antiguo Periplo griego, que consti-

queología prerromana hispánica (apéndice a la traducción de *Hispania*, de Schulten (Barcelona, La Académica, 1920), págs. 180-181 y 187. Ultimamente el Sr. Cabré, que antes se resistía a aceptar la atribución de la cultura post-hallstáttica del centro de España a los Celtas, después de conversaciones con el autor y de la publicación de nuestros trabajos citados, parece admitir dicha atribución. Véase Cabré: *Acrópolis y necrópolis cántabras de los celtas berones del Monte Bernorio* (publicación de la Sociedad de Amigos del Arte) (Madrid, Gráficas reunidas, 1920).

(1) Debo hacer constar que en la inventariación de las estaciones y en su situación en el mapa, así como en la confección de los que acompañan al presente trabajo, me ha ayudado eficazmente mi discípulo D. José de C. Serra Ráfols.

(2) La reunión de los textos referentes a los Celtas, así como a los demás pueblos de la Península, y su crítica, puede verse en Schulten: *Numantia. Ergebniss der Ausgrabungen*, I (Munich, Bruckmann, 1914, caps. I-III).

tuye la base de Avieno y que debe proceder del siglo VI (a. de J. C.) (1). Ciertamente solo cita tribus sin calificarlas de celtas, pero estas tribus son las mismas que más tarde por otros textos (p. e., Herodoto) sabemos que son célticas y cuyo territorio luego se llama Κελτική (2). Tales tribus son los *Saefes*, *Cempsi*, *Berybraces*, estos últimos llamados en los textos griegos Βεβρύκοι.

Los Saefes y los Cempsi aparecen cuando describe la costa portuguesa, situándose hacia la desembocadura del Tajo (3) y habían ocupado, al parecer, el país en donde vivían antes los *Oestrymnios* (según Schulten ligures y con igual nombre que los ligures de Bretaña) (4).

(1) No podemos entrar aquí en los problemas que suscita el texto de Avieno. Siempre se ha reconocido en él la utilización más o menos fiel de un texto anterior. La opinión general de que se trataba de un antiguo Periplo del siglo VI (antes de J. C.) de origen fenicio o cartaginés, representada, sobre todo, por Müllenhoff (*Deutsche Altertumskunde*, I. Berlín, 1890) y en España por Blázquez, fué combatida por Marx (*Avienus*, en la *Realencyclopädie*, de Pauly-Wisowa, y en *Rheinisches Museum*, I, pág. 321), quien trató de ver en dicho texto la transcripción de un Periplo griego masaliota de fines del siglo V o posterior. Esta ha sido durante algún tiempo la opinión de Schulten (obra citada y texto alemán de *Hispania*, en la *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*). Ultimamente parece volverse a la fecha antigua, aunque se atribuye su núcleo fundamental a un Periplo griego: tal es la opinión actual de Schulten en las adiciones a la traducción española de *Hispania* (Barcelona, La Académica, 1920), en unas conferencias dadas en los cursos de 1920-21 en la Universidad de Barcelona y en un trabajo en prensa, que amablemente nos ha permitido ver.

Es indudable que la descripción de las costas de la Península se corresponde, en general, con la de las fuentes del siglo VI o, todo lo más, de los principios del V (Hecateo Herodoto) antes que con las posteriores (Eforo, Pseudo Scilax), y en muchas cosas tiene el aspecto de ser anterior al mismo Hecateo, siendo concluyente el hecho de no citar la colonia de Ampurias.

(2) Probablemente en la época del Periplo todavía los Griegos no habían aprendido a distinguir a los Celtas exactamente de otros pueblos, sin teorizar acerca de su filiación étnica; en cambio, en tiempo de Herodoto (o mejor dicho, de Hecateo, puesto que en lo que se refiere al extremo occidental de Europa no hace otra cosa que transcribir noticias de Hecateo) el espíritu científico de la geografía jonia había comenzado ya a precisar los grandes grupos de pueblos occidentales.

(3) Avieno, V, 195.

(4) El problema de los Ligures tampoco puede ser tratado aquí. Schulten (*Numantia I e Hispania*), siguiendo y ampliando con nuevos argumentos las conclusiones de Camille Jullian y otros, cree que los Ligures representan la población precéltica y preibérica de la Península, así como, en general, el elemento indígena del Occidente de Europa. A pesar de las dificultades del problema ligur y de su complejidad, es indudable que el elemento anterior a los Celtas e Iberos fué reconocido como semejante en todo el Occidente de Europa por los Griegos; de aquí que con frecuencia se le aplicase el nombre de "ligur" que conocían por los vecinos de Marsella, siguiendo el mismo método que con otros nombres de tribus que se extendieron a todas las parecidas (los mismos nombres de Γραικοί, *Italici*, Iberos). Aunque

Los Cempsi viven en la mitad S. de Portugal desde un lugar difícil de precisar y limitan por el S. con los *Cynetas* (ligures, según Schulten) en la bahía del Sado (1). Más hacia el S., ya en Andalucía, aparece el nombre de los Cempsi en Avieno (2) cuando habla de la isla Cartare (cerca de la desembocadura del Guadalquivir) que dice que es poseída por los Cempsi (3), lo cual constituye una *enclave* céltica en medio del territorio de los Tartesios y separada del verdadero territorio cémpsico por el de varias tribus ibéricas y ligures.

Más tarde ya no se habla más de la isla Cartare ni de los Cempsi en Andalucía.

Los Saefes, dice Avieno que vivían en el territorio de Ofiussa, donde *arduos colles habent*. Schulten ha interpretado esto como la mitad de la Meseta, considerando que los *colles* representan las elevaciones que ofrece la Meseta desde la costa de Portugal y atribuyendo Galicia ya a pueblos ligures. Si se tiene en cuenta que la fuente de Avieno no muestra, en general, ningún conocimiento del interior de la Península y que al hablar de los Saefes se sitúa el autor precisamente en la desembocadura del Tajo, parece más propio suponer que los *ardui colles* son las montañas de Galicia y el N. de Portugal (Minho) a las cuales por su carácter quebrado, parece adaptarse mejor el calificativo de *ardui* que no a las altas planicies de la Meseta. Esta interpretacion se ve reforzada teniendo en cuenta la descripción siguiente de los pueblos del N. de España: el *pernix ligus* y los *Dragani* (4), ya probablemente en Francia. El hecho de que no aparece aquí el nombre de tribus particulares (como, por ejemplo, los Astures y otras), sino el nombre genérico "ligur", es debido probablemente a desconocimiento de los detalles de la Etnografía de tales tribus ligures de la costa Cantábrica, que debió ser poco visitada en el siglo VI; esto, en cambio, da más valor a la designación de límites

con el nombre de ligures difícilmente puede designarse un elemento étnico unitario, a falta de otro mejor puede utilizarse provisionalmente para nombrar dichos elementos pre-celtas y pre-iberos.

(1) El límite parece hallarse, según Avieno (V. 200), hacia la bahía de Setúbal y del Sado, que debe ser el *patulus portus; inde cempsi adiacet populi cyneticum*, después de lo cual viene el *Cyneticum iugum* (cabo San Vicente). Que los Cinetas son Ligures, o sea ni Iberos ni Celtas, se deduce, según Schulten, por varios motivos. Su nombre, que reaparece en el *litus cyneticum*, al N. del Pirineo en un paraje ligur, parece ser una helenización de Konios, como se llaman más tarde en Polibio y como aparece en su ciudad Conistorgis. En las fuentes siempre se distinguen tanto de los Celtas como de los Tartesios, y, a pesar de que algunas veces (Herodoro) se les ha incluido entre los Iberos, sus diferencias esenciales resultan de la descripción de la vida de pastores de los Cinetas tan distinta de la ciudadana de los Tartesios vecinos.

(2) V. 255-257. Según la descripción de Avieno, debió hallarse en la desembocadura del Guadalquivir, por donde hoy se extienden las dunas de Arenas Gordas.

(3) V. 195.

(4) V. 196-198.

entre Ligures y Saefes que el Periplo debió señalar de una manera más o menos precisa, pues vemos cómo se fija en las líneas esenciales prescindiendo de detalles. Si tenemos en cuenta que geográficamente la división entre Asturias y Galicia representa una verdadera frontera natural, aunque no corresponde a los actuales límites de provincia (1), mientras que toda la región costera desde Asturias hasta la región francesa es en general una misma cosa, además de que se comprende perfectamente que al extenderse los Celtas por el Occidente, pasasen a Galicia como veremos después, parece más natural sospechar que los *arduí colles* de los Saefes son las montañas de Galicia y el N. de Portugal y que sus límites con los Ligures debió ser la frontera natural con Asturias o sea la Sierra de Rañadoiro.

Al poner en relación todo esto con los hallazgos arqueológicos, veremos cómo éstos proyectan una decisiva luz sobre el problema.

Los *Berybraces*, el tercer pueblo céltico citado por Avieno, se nombra cuando después de describir toda la costa del S. y parte del E. en donde viven pueblos ibéricos se alude a los *Berybraces* calificándoles de pastores salvajes que viven por encima de los Iberos de la desembocadura del Turia (2).

Es indudable que los navegantes griegos sólo debieron conocer tales Berybraces por los relatos de los Iberos de la costa a los que por su carácter de pastores salvajes debieron dar que hacer intentando el descenso a las llanuras valencianas; esta ofensiva veremos cómo puede sospecharse a través de los nombres de lugar célticos.

De los pueblos del interior de la Meseta, ni Avieno ni ninguno de los autores más tardíos da ningún detalle; ello se debe a que no debieron existir relaciones de ninguna clase con ellos y que acaso las mismas tribus ibéricas de la costa en frecuentes luchas con las tribus célticas vecinas sólo conocieron a éstas y no a las del misterioso interior, que hasta el siglo III no comienza a ser penetrado.

Poco después del Periplo habla Herodoto de los Celtas (3), el cual, sin nombrar las tribus particulares, es el primero que los cita, dándoles este nombre. Habla de los Celtas y de su importancia en el Occidente de Europa y en la Peninsula, y al señalar los límites entre los Celtas y los Cinetas (ligures) se ve claro, en la coincidencia absoluta entre tales límites y los que el Periplo establece entre Cempsi y Cinetas, que Herodoto no hace más que usar el nombre genérico en lugar de los nombres particulares de las tribus.

(1) La sierra de Rañadoiro, ya en Asturias.

(2) V. 481-486.

(3) II, 33 y IV, 49. Las noticias de Herodoto seguramente tienen por base a Hecateo.

Los Saefes no aparecen ya más; los Cempsi, en cambio, los menciona mucho más tarde Dionisio el Periegeta (época de Adriano) (1), con la indicación oscura de que viven al pie del Pirineo (ὑπαὶ πόδα Πυρηναίος).

Ello no es sino consecuencia del error geográfico de considerar la cordillera ibérica y hasta sus derivaciones como una prolongación del Pirineo, algo así como la inexactitud de Herodoto de considerar al Istros (Danubio) como nacido también del Pirineo a causa de su desconocimiento del interior de Europa.

Con los Berybraces volvemos a entrar en relación a través de Eforo (siglo IV) (2), el cual desde la costa oriental de Valencia los nombra situándolos también "encima de la llanura" en la región montañosa que hay que identificar con el codo formado por la cordillera ibérica al tocar el reino de Valencia al nivel del límite de la provincia de Cuenca (Véase el mapa, fig. 1.)

En lo sucesivo suena muy poco el nombre de los Celtas; así Aristóteles (fin del siglo IV a III) llama todavía a la Meseta tierra céltica (3), y poco después Eratóstenes (según la noticia conservada en Timeo) nos da a conocer en el siglo III por primera vez a los Celtíberos (4).

Las fuentes de los siglos siguientes no mencionan para nada a los Celtas en el interior de España, dominada por las mismas tribus ibéricas que perduraron hasta la época romana. Así las campañas de los Cartagineses o las guerras de la romanización no conocen ya a los antiguos Saefes, Cempsi y Berybraces, sino en su lugar a los Lusitanos, Vacceos y Celtíberos (en Portugal y en la mitad N. de la Meseta), y a los Vetones, Carpetanos y Oretanos (en la Meseta del S.).

Entonces tan sólo empieza a llamarse a España (Ἰβηρία).

Como solos restos célticos aparecen los *Celtici* de Galicia (5) y del S. de Portugal (6). Los primeros son los ulteriores *Callaeci*. Los segundos están situados entre los Lusitanos que ocupan la cuenca del Tajo y los Conios (llamados también más tarde *Cunei*) que ocupan el valle inmediato al mar, al S. de la sierra de Monchique, y que no son más que un resto de los antiguos Cinetas (de los que han heredado incluso el nombre) arrinconados por los mencionados *Celtici*.

En otros dos lugares de la Península aparecen Celtas (además de los restos importantes que quedaron de ellos entre los Celtíberos y de los que se disolvieron entre las demás tribus ibéricas del Centro y NE.), en

(1) 338.
(2) A través del Pseudo Escimno, v. 199.
(3) De animalium generibus, 38.
(4) V. Schulten, *Numantia*, I, págs. 96-98.
(5) Mela 3, 13; 3, 11; Plinio, 4, 111. Véase también Schulten, *Numantia*, pág. 109.
(6) Estrabón, págs. 141-151, y Polibio, 10-7. Véase también Schulten, *Numantia*, pág. 109.

ambos casos en regiones montañosas casi inaccesibles: los Berones (1) en un rincón de la parte N. de la cordillera ibérica (Sierras de la Demanda y Cebollera en las provincias de Soria y Logroño), y los *Germani* (2) en un rincón de Sierra Morena.

De que todas las fuentes posteriores al siglo III describan siempre el mismo cuadro (con las mencionadas tribus ibéricas), a diferencia del que ofrecían las anteriores (con los Celtas en el Centro y Occidente y los Iberos en la costa) y de la situación de los restos célticos, siempre en regiones extremas o en rincones de montañas (lo cual indica un confinamiento forzoso), deduce Schulten con perfecta lógica que hacia el siglo III se ha producido algún cambio en la etnografía del interior de España, siendo conquistada lo mismo que la costa portuguesa por tribus ibéricas que sólo dejaron acá y allá pequeños restos célticos que en lo sucesivo fueron absorbidos poco a poco hasta desaparecer de análoga manera a como los Celtas debieron arrinconar a los Ligures anteriormente.

Los Celtíberos, según se ha dicho, se citan por primera vez en el siglo III, y cuando conocemos su territorio viven en toda la cordillera ibérica y partes adyacentes de la Meseta septentrional, o sea el alto Duero y las cuencas del Jalón y Jiloca hasta llegar cerca de la costa por la región en donde antes vivían los Berybraces célticos. Que representan un pueblo de carácter netamente ibérico a pesar de haber podido absorber restos célticos, lo demuestra, según con razón desarrolla Schulten, tanto su manera de proceder durante las guerras numantinas, que no son otra cosa sino la defensa del último baluarte de la libertad ibérica, durante las cuales los autores que de ellas tratan los describen siempre como a Iberos, como su mismo nombre, que interpretado literalmente, significa no Celtas ibéricos (o sea Celtas en tierra de Iberos o dominando a Iberos), sino, por el contrario, Iberos célticos (o sea Iberos en tierra de Celtas o dominando a Celtas) (3). Así, a pesar de los seguros elementos célticos que en ellos persistieron (por ejemplo, los nombres de ciertos caudillos numantinos: Retógenes, Caro, etc., y aún de una de sus tribus: los Arevacos) (4), así como de otros elementos que comprobaremos con la Arqueología, no hay duda de que se trata de un pueblo de carácter ibérico, posterior a la época céltica de la Meseta, al contrario de lo que venía suponiéndose.

(1) Estrabón 158-162.

(2) Plinio, *Naturalis historia*, 3, 25: *Oretani qui et germani*. Viven los *Germanos*, de nombre céltico, mezclados con los Oretanos (Iberos).

(3) Compárese con Ἑλληνοφάλαται, Λιβυφοίνικες, etc.

(4) Véase para el nombre *Arevacos:* Kunomeyer, *Zur keltischen Wortkunde IX* (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1919, pág. 374 y sig.), especialmente la pág. 377.

He aquí cómo, según Schulten, podemos conocer cuál fuera el término de la dominación céltica de la Península, que ya hemos visto que nunca se extendió a la costa del E. y del S., ocupadas por Iberos, los cuales, más fuertes en la guerra, y sobre todo tratándose de una guerra de defensa, no se dejaron arrebatar su territorio, a pesar de que no debieron faltar intentonas de los Celtas (véase lo dicho antes acerca de la isla Cartare, junto al Guadalquivir, ocupada por los Cempsi).

2) *La entrada de los Celtas en la Península.*

El principio de la dominación céltica, según Schulten, puede imaginarse de la siguiente manera:

Su entrada debió tener lugar a principios del siglo VI (en cifras redondas hacia el 600 a. de J. C.) Esta fecha no sólo se desprende de los movimientos generales de los Celtas en el Occidente de Europa durante la primera Edad del Hierro, sino que la podemos deducir de los textos: Hesiodo, en el siglo VII, aún conoce a los Ligures como pueblo principal de la Europa occidental (1), en cambio el Periplo conservado por Avieno, en el siglo VI ya conoce los Celtas en España (las tribus de los *Cepsi, Saefes* y *Berybraces).* El Periplo, por otra parte, relata la ocupación céltica como cosa no demasiada lejana, y aún recuerda la retirada de los *Oestrymnios* ligures (2).

En el terreno arqueológico ya veremos cómo ello se comprueba con la aparición en España de los puñales de antenas de bronce, del último período hallstáttico, y, por lo tanto, del siglo VI.

El camino seguido por los Celtas en su extensión por España, lo reconstruye Schulten (3) a base de las indicaciones de los autores que nos dan algunos de sus límites extremos y con ayuda del estudio de la extensión de los nombres de lugar célticos y de la topografía. Tal reconstitución es como sigue:

Desde el SW. de Francia, a través del paso de Roncesvalles por Suessatium, debieron llegar a la cuenca superior del Ebro. De allí, por Deobriga y a través del desfiladero de Pancorbo (cerca de donde más

(1) Fragmento 55 (Estrabón, pág. 92). También parece referirse a Hesiodo el nombre de Ἀιγυστίνη que se aplicó a la Península según Eratóstenes (en Estrabón, página 92).

(2) Avieno, 154 y siguiente. Tal retirada es debida, según Avieno, a una invasión de serpientes. Esto no es, en realidad, otra cosa que la llegada de los Saefes, nombre que en griego significa serpiente. Si se tiene en cuenta que la serpiente es nombre que entre los pueblos célticos suele usarse como designación de clanes, parece que la invasión de serpientes de Avieno no es sino una traducción literal del pasaje griego del Periplo que debía hablar de la invasión de los Saefes.

(3) *Numantia*, I, pág. 86.

tarde se refugiaron los Berones), atravesando la cordillera ibérica, pasaron a la cuenca del Duero por el valle del Pisuerga. (Mapa; fig. 1.)

Desde el Duero ocuparon los demás territorios que las fuentes literarias les atribuyen. Sus límites con los Iberos los reconstruye Schulten como sigue: por el lado del Ebro y de la costa oriental el límite debió

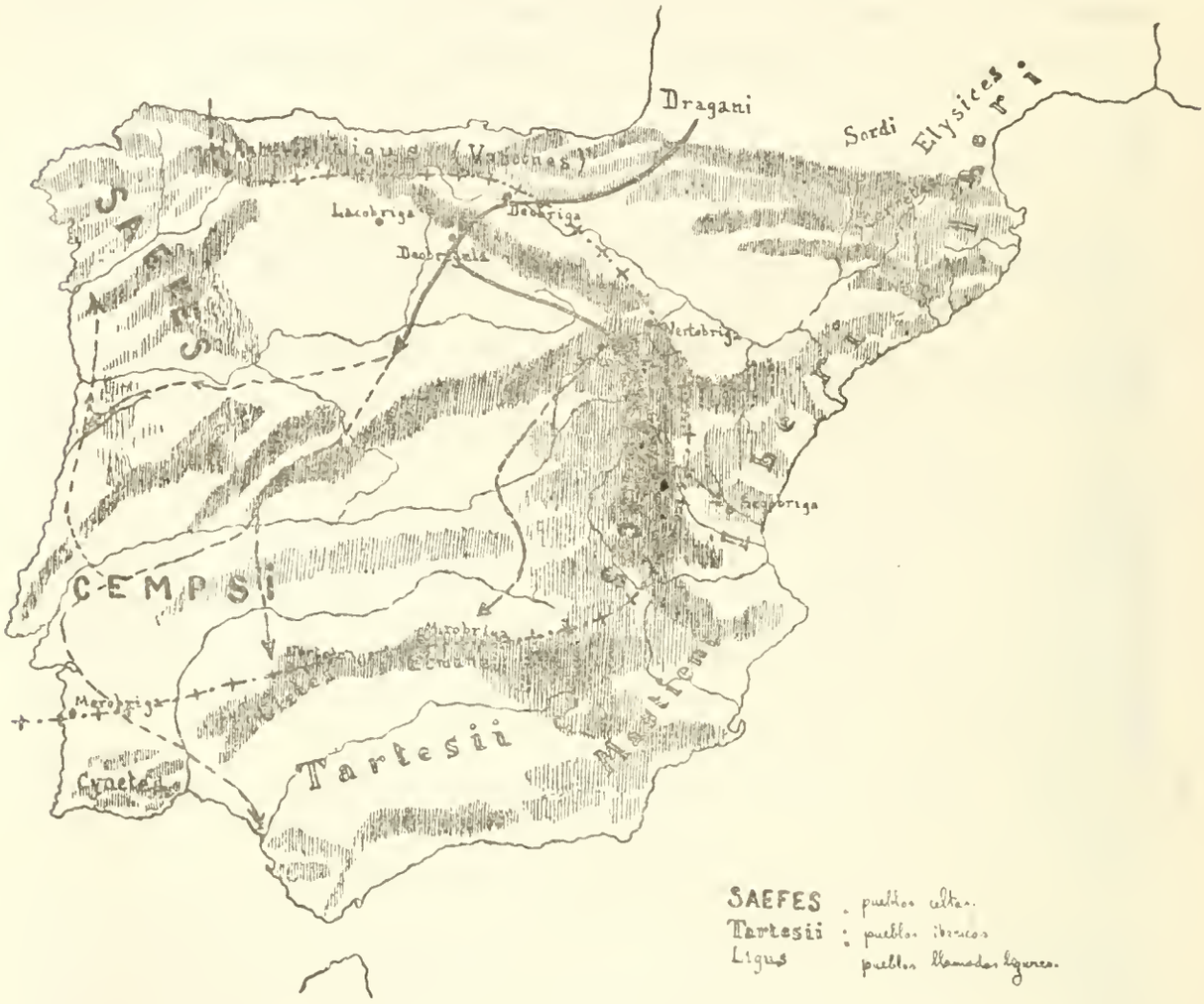


FIG. 1.

Los Celtas en la Peninsula según las fuentes de los siglos VI-IV a. de J. C.

Las flechas indican los caminos probables (línea continua) y los hipotéticos (línea discontinua) de la expansión céltica.

ser la cordillera ibérica, en cuyo extremo viven los Berybraces, siendo sus ciudades extremas Arcóbriga y Nertóbriga en el Jalón, Contrebia en el Jiloca y Segobriga en el Palancia (provincia de Castellón).

La línea del S. la constituirían Nertóbriga, Miróbriga y Arcóbriga en la prolongación occidental de la Sierra Morena. Entre esta línea y el valle del Betis, ocupados por los Tartesios, se interponían los *Etmanei*, y en su extremo los *Gletes*. Estas tribus, lo mismo que los Cynetas que les siguen hacia el S. de Portugal, representan restos ligures (1) que se en-

(1) Véanse en Schulten, *Numantia*, I, págs. 86-87, los motivos para tener a los Gletes por Ligures, aunque este problema no esté del todo resuelto.

contraron prensados acaso entre el avance céltico y los Iberos ocupantes del valle del Guadalquivir, algunos de los cuales, como los Etmanei, fueron desapareciendo poco a poco absorbidos por sus vecinos.

Después del estudio de lo que la Arqueología puede aportar a la resolución de este problema, veremos como todo ello se aclara y hasta se completa en algunos puntos.

II

Los Celtas y la Arqueología

La segunda Edad del Hierro es el tiempo en que la distinción entre los pueblos de la Península puede comprobarse con la Arqueología; pero antes es posible también intentar la atribución de nombres a los grupos culturales. De momento debemos limitarnos a tratar de la avanzada Edad del Bronce y de la primera Edad del Hierro, reservando para otra ocasión insistir en ello e intentar el estudio de la etnografía del neolítico y eneolítico.

1) La Edad del Bronce.

La avanzada Edad del Bronce de la Península, a pesar de lo mal que la conocemos, sólo por unos cuantos depósitos y por hallazgos sueltos, pero no por material seguro procedente de sepulturas, presenta un aspecto bastante homogéneo y parece estar íntimamente relacionada con las civilizaciones del bronce del Occidente de Europa: Francia y las islas Británicas (1). En la Península observamos en general la misma tipología de las hachas que en Francia, y sobre todo de las espadas. Las últimas de España (2) son idénticas a las francesas, que representan una evolución occidental de ciertas espadas típicas del IV período de la Edad del Bronce del S. de Alemania (1100) 1000 a. de J. C. Todo ello da a la Edad del Bronce del Occidente un carácter muy definido enfrente de otros círculos de cultura como el nórdico (germano), el del S. de Alemania (celtas), la cultura llamada del Lausitz, que se extendió desde Hungría hasta el Báltico (ilirios según Kossina, ciertos Germanos según Schuchhardt) o, en los países del Mediterráneo, la de las terramaras de Italia

(1) La civilización de los palafitos suizos en la Edad del Bronce en parte puede incluirse en la de Occidente, aunque presenta particularidades notables debidas al contacto cultural con el Centro de Europa, al que siguieron infiltraciones célticas.

(2) Véase la bibliografía de la Edad del Bronce española en mi *Arqueología prerromana hispánica*, pag. 175. El material gráfico véase en Siret: *Questions de Chronologie et d'Ethnographie ibériques* (París, Geuthner, 1913), capítulos destinados a la avanzada Edad del Bronce.

(italos), la de Sicilia (siculos probablemente de origen ilírico), las del Egeo (aqueos, cretenses) o las de las islas del Occidente del Mediterráneo (cultura de los nuraghes de Cerdeña y de los talaiots y navetas de las Baleares) debida o pueblos todavía no identificados con otros históricos.

La homogeneidad de la civilización de la avanzada Edad del Bronce en el occidente de Europa, indica claramente que las diferencias de cultura existentes en los períodos anteriores (eneolítico y principios de la Edad del Bronce) han desaparecido, unificándose la civilización. El hecho de que en esta civilización subsistan ciertas diferencias locales muy arraigadas (1), pero siempre con notas comunes a todo el Occidente, parece autorizar la suposición de que no se trata de un simple movimiento cultural que ha introducido tipos que se copian servilmente, sin que su propagación tenga significado para los problemas etnográficos. Por el contrario, aun subsistiendo las diferencias locales, el aire de familia que tienen todos los grupos occidentales al ser comparados con los demás de Europa, habla en pro de que aquéllos se deban a un pueblo o a pueblos afines que, absorbiendo los elementos distintos que antes pudieran existir, ha constituído una gran unidad etnográfico-cultural, sin que ello signifique una homogeneidad antropológica ni mucho menos. En este sentido es lícito, hasta cierto punto y con grandes reservas, emplear como símbolo de tal unidad el nombre "ligur", que ciertamente fué extendido por los griegos a distintas tribus del Occidente como nombre general aplicable a los pueblos pre-celtas y pre-históricos.

Efectivamente, cuando en la primera Edad del Hierro se rompe aquella homogeneidad cultural, los nuevos elementos puedan atribuirse a Celtas o a Iberos, mientras que las regiones no tocadas por ellos y que hemos de considerar como aquellas en las cuales los elementos anteriores han persistido, están ocupadas por pueblos que en algunos casos conocemos por específicamente ligures (por ejemplo, en el N. y en el S. de Francia el "pernix ligus" del N. de España).

2) La primera Edad del Hierro.

En la primera Edad del Hierro poco a poco se va aclarando todo. En Francia (2) se asiste a una brusca penetración por el NE. de la civilización hallstáttica del W. y S. de Alemania, la cual no puede explicarse

(1) Por ejemplo, las diferencias de la Edad del Bronce en las Islas Británicas, en Francia; en los palafitos suizos, en España.

(2) Véase Dechelette: *Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine, primera Edad del Hierro*, y Joulin, *Les sépultures des âges préhistoriques dans le Sud-Ouest de la France* (*Revue Archéologique*, 1912, I, pág. 1 y siguiente y pág. 234 y siguiente).

sino atribuyéndola a la invasión de los Celtas. Éstos, como puede deducirse de la aparición de sepulturas con la gran espada de hierro (850-650 a. de J. C.) o con la de antenas de bronce (650-500 a. de J. C.), en el S. de Francia llegan hasta el Pirineo, en donde anteriormente se desarrolló una cultura representada por necrópolis, de incineración con material pobre, consistente casi exclusivamente en cerámica influída por las primeras formas hallstátticas anteriores a la gran espada de hierro y brazaletes o collares de bronce o hierro. Claramente se ve que esta cultura anterior a la espada de hierro hallastáttica del S. de Francia no es la verdadera civilización de Hallstatt, sino una cultura distinta, influída de lejos por ella y que termina en Francia con la verdadera civilización hallstáttica traída por los Celtas con su invasión. Los representantes de tal cultura pobre del S. de Francia no pueden ser más que los antecesores de las tribus liguras que hacia el siglo VI y siguientes citan allí los textos (los Dragani, Sordos y Elysices de Avieno y otras análogas).

Tal estado de cosas del S. de Francia es decisivo para la resolución de los problemas contemporáneos de la Península.

En ésta, durante la primera Edad del Hierro, aparecen tres grupos de hallazgos bien distintos y en regiones apartadas las unas de las otras: la civilización hallstáttica de Cataluña, los puñales de antenas del NW. y los sepulcros de Almería. (Mapa; fig. 2.)

Cataluña.—En el NE., en Cataluña, y sobre todo en las inmediaciones de la costa, se conoce una cultura idéntica a la de las necrópolis pobres del S. de Francia, cultura que en su primer período (hasta 700) evoluciona, tornándose más rica (1) y sin que aparezcan en ella los tipos de armas hallstátticas (Espolla, Tarrasa, Sabadell, La Punta del Pí, etc.). En un último período (700-500 a. de J. C.) la cultura en cuestión degenera, empobreciéndose las decoraciones de la cerámica (necrópolis de Anglés), y en su momento final (Gibrella) aparece por primera vez un arma hallstáttica típica: el puñal de antenas todo de hierro. En cambio en el interior de Cataluña (Cueva del Segre en Vilaplana, poblado de Marlés, sepulcro de Vich) hay otra variedad de cultura en la cual las influencias hallstátticas parecen penetrar en una civiliza-

(1) Sepulcros de incineración en hoyos o pequeñas cajas de piedra sin túmulo o a lo más rodeados de un círculo de piedras que sobresalen poco del nivel del suelo, con cerámica a veces ricamente decorada con meandros, acanalados, etc. y con escasos anillos u otros objetos de bronce. Para todo lo referente a las estaciones de Cataluña, véase Bosch, *Prehistoria catalana,* 175 y siguiente y *Arqueología prerromana hispánica*, pág. 179 y la bibliografía allí citada. Para grabados, Bosch, *Dos vasos de la primera Edat del ferro trovats a Argentona. La cerámica de Hallstatt a Catalunya* (*Anuari del Institut d' Estudis Catalans*, V, 1913-1914; *Crónica,* pág. 816 y siguiente).

ción arcaizante que parece continuación la del eneolítico de la misma región (1).

Todo parece indicar que la cultura representada por las necrópolis catalanas pertenece a pueblos análogos a los que en el S. de Francia dejaron las necrópolis anteriores a la entrada de los Celtas, y, siendo las de Francia pre-célticas y acaso liguras, forzosamente debemos suponer

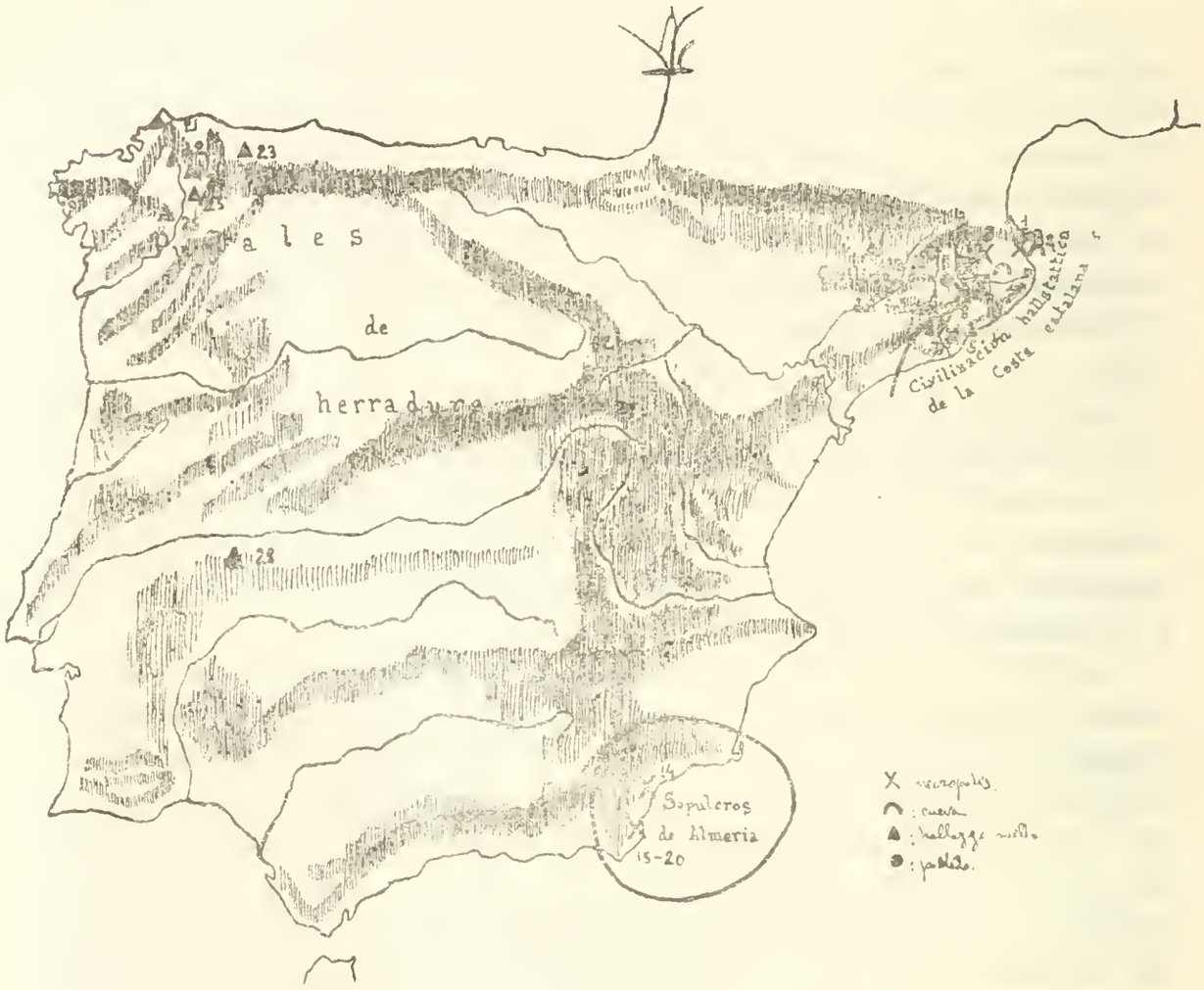


FIG. 2.
La Península ibérica en la primera Edad del Hierro.

de naturaleza análoga las de Cataluña. Mientras en el S. de Francia dicha cultura era interrumpida por la llegada de los Celtas, en Cataluña evolucionaba progresivamente sin que ningún obstáculo se opusiera a ella. A fines de la primera Edad del Hierro esta cultura decae, desapareciendo casi del todo la decoración de la cerámica (Anglés, Gibrella).

(1) Véase la publicación de J. Serra y Vilaró: *Excavaciones en la cueva del Segre (Memorias de la Junta sup. de Excavaciones*, Madrid, 1918). Los hallazgos de la capa superior de esta cueva son típicos de la cultura del interior de Cataluña de esta época. Los de la estación más interesante, Marlés, en prensa en el *Annuari del Institut d' Estudis Catalans*, VI, 1915-1920, así como los del sepulcro de Vich.

En tal decadencia, acaso debamos ver un reflejo de la perturbación introducida por los movimientos ibéricos de la costa E. de España, que habiendo llegado en el siglo VI ya hasta la costa del SE. de Francia (Avieno) en la misma época debían atacar a los posibles Ligures de la zona costera de Cataluña.

Aunque parezca una hipótesis aventurada en el estado actual de la investigación, para plantear el problema, querríamos insinuar que el hecho de que los solos hallazgos de este período de la cultura en cuestión en Cataluña sean los de Anglés y Gibrella, en la zona montañosa de la provincia de Gerona (en dirección al Occidente), que se aparta de la costa y de las principales vías de comunicación que van hacia Francia, pudiere representar el repliegue de las tribus liguras hacia el interior, empujadas por los Iberos. El hallazgo en Gibrella de armas relativamente numerosas (un puñal de antenas, todo de hierro y varias puntas de lanza del mismo metal), que contrastan con la carencia absoluta de las mismas en las necrópolis anteriores, parece que habla también de tiempos de lucha bien distintos de los anteriores de florecimiento pacífico. De manera análoga querríamos ver en la cultura hallstáttica de la costa catalana una infiltración de elementos del S. de Francia, acaso empujados por la invasión de los Celtas.

Después del 500 así como los textos no citan en Cataluña más que tribus que se engloban con el nombre de ibéricas, el material arqueológico tampoco permite hablar más que de Iberos (1).

La civilización de las necrópolis catalanas hasta ahora no se ha comprobado en otras regiones. Más al Occidente hasta entrar en la meseta castellana no conocemos ningún hallazgo de esta época (2).

El Centro y NE. de España.—Desde la provincia de Guadalajara, hasta la costa del Atlántico, los hallazgos vuelven a menudear y consisten todos ellos en puñales de antenas de bronce, de tipo netamente hallstáttico (del período final), desgraciadamente siempre hallazgos sueltos sin otro material acompañante (3).

Aparte de los hallazgos de la cuenca del Duero, a los que puede agregarse el de Aguilar de Anguita (Guadalajara), un núcleo importantísimo se halla en Galicia, llegando a tocar la parte occidental de Asturias fronteriza con Galicia (Tineo, véase en el mapa de la fig. 2 el núm. 23).

(1) Ya veremos luego cómo debe interpretarse la sola excepción de la necrópolis de Peralada.

(2) La céramica hallstáttica de las cuevas de la provincia de Logroño de que hemos hablado en otro lugar (v. Bosch, *La cerámica hallstáttica de las cuevas de Logroño, Notas de la Comisión de Inv. pal. y prehist.*, 1915) cada vez resulta más dudosa.

(3) Veánse los lugares de los hallazgos y la bibliografía citada en la *Arqueología prer. hisp.*, pág. 180.

También puede agruparse con los hallazgos dichos la piedra grabada de Extremadura con una representación que parece de puñal de antenas (1) (mapa citado, núm. 28).

Que la cultura de los puñales de antenas tenga su origen en la invasión céltica de la Península, parece evidente. Representa una prolongación de la civilización hallstáttica del S. de Francia y se corresponde perfectamente con los textos que citan tribus célticas en la Península en el siglo VI, fecha también de dichos puñales de antenas. La significación que pueda tener la situación geográfica de los hallazgos, en relación con los movimientos de los invasores celtas, más adelante, después de terminar el estudio del material arqueológico, la discutiremos.

La cultura de Almería. —Este grupo de sepulcros de incineración de la provincia de Almería (2), tanto por su forma (hoyos cuadrados u ovales bajo túmulo) como por el distinto aspecto de los vasos (con algunos brazaletes de bronce o hierro), se distingue notablemente de la civilización catalana contemporánea. Esta diferencia de cultura parece corresponder también a una diferencia de pueblos. Los sepulcros de Almería pueden atribuirse a tribus ibéricas.

3) Las culturas de la segunda Edad del Hierro.

En la segunda Edad del Hierro, en el S. y el E. de España, así como en la costa francesa del Mediterráneo hasta Marsella, florece la cultura llamada ibérica, cubriendo el mismo territorio que las fuentes literarias atribuyen a tribus ibéricas. Entretanto, en el N. de Francia y en el Centro de Europa floreció la civilización llamada de La Tène, cuya formación y desarrollo corresponden a los Galos, o sea a las tribus célticas que desde la primera Edad del Hierro ocupaban aquellos territorios.

En Francia, la cultura de La Tène acaba donde termina el territorio galo (los hallazgos extremos están en la línea Nimes-macizos centrales-Burdeos), y cuando en el II período de La Tène avanzan los Galos, avanzan también los hallazgos de objetos de dicha cultura.

En la Península, en todo lo que no es la costa E. y S., así como en el S. de Francia, antes de la penetración de los tipos de La Tène, florece otra civilización que ya veremos cómo puede filiarse desde el punto de vista de la etnografía. Tal civilización, por encima de sus grupos locales, presenta un marcado carácter hallstáttico, es decir, ofrece tipos que se

(1) Véase Breuil: *Le char et le traîneau dans l'art rupestre d'Extremadure (Terra Portuguesa*, 1917), pág. 81 y sig., aunque se supone la piedra en cuestión de la Edad del Bronce. En nuestro concepto se trata de un puñal de antenas de fines de la primera Edad del Hierro.

(2) Id. íd., pág. 179.

relacionan con los hállstátticos, sin que sean los mismos desde un punto de vista tipológico, ni puedan considerarse contemporáneos con la verdadera cultura hallstáttica de Europa (1). Tal cultura del SW. de Europa debe considerarse como una continuación de los tipos hallstátticos por los Celtas que el primer movimiento de este pueblo llevó hasta España, o por otros pueblos relacionados con ellos. Aislados lejos de los antiguos centros de la cultura céltica, así como separados de sus hermanos Galos, que transformaban la civilización hallstáttica en la de La Tène, ellos se mantenían fieles a las antiguas tradiciones hallstátticas, produciendo una civilización que puede llamarse *post-hallstáttica,* por ser posterior a la verdadera de Hallstatt, y que en el SW. de Europa equivale cronológicamente a la del I y parte del II período de la cultura de La Tène.

En la Península ibérica, las excavaciones y publicaciones del Marqués de Cerralbo dieron a conocer uno de sus grupos principales, y gracias a ellos ha podido sintetizarse, incorporando a ella antiguos hallazgos, así como otros que luego se han verificado (2). (Mapa; fig. 3.) Los núcleos principales de tal civilización cubren precisamente los territorios designados como célticos por las fuentes literarias.

A) El grupo castellano y sus extensiones

a) *Generalidades.*—El grupo más típico, estudiado por el Marqués de Cerralbo, lo constituyen una gran cantidad de necrópolis de la provincia de Soria, de la de Guadalajara y la parte lindante de la de Zaragoza, necrópolis que a veces constan de muchos centenares de sepulcros dispuestos en filas paralelas, consistentes en un hoyo que contiene la urna (a veces, con otros vasos), y junto a ellas las ofrendas (armas, adornos), soliéndose indicar cada sepultura con una estela de piedra ruda. Entre las armas, generalmente de hierro, aparecen espadas y puñales (en su empuñadura, a veces, con incrustaciones de plata), puntas de lanza, *soliférrea,* escudos, cascos, etc. Entre los adornos, la mayoría de bronce, pero también de hierro y de plata: fíbulas, cinturones y hebillas o placas de forma de disco, con ornamentos repujados, anillos, brazaletes, ornamentos hechos con hilos de bronce en espiral, etc.

También son frecuentes objetos para caballos: bocados y herraduras,

(1) Conviene insistir en esta distinción para evitar las confusiones a que da lugar la terminologia, poco precisa, empleada generalmente por los autores españoles, por ejemplo, el Marqués de Cerralbo y Cabré, que llaman a la civilización post-hallstáttica simplemente *Hallstatt* y que la subdividen de manera que no se corresponde con los sistemas adoptados en la bibliografía corriente.

(2) Véase la bibliografía citada en la *Arq. prer. hisp.*, pág. 108 y siguiente y la que luego se cita de un modo especial.

u otros objetos de uso corriente: cuchillos curvos y tijeras de hierro, fusaiolas de barro (estas últimas no sólo en los sepulcros de mujeres, sino en las de guerreros).

Además de las provincias de Guadalajara y Soria, ofrecen hallazgos pertenecientes a esta cultura Navarra y Cuenca. En el Museo de Pam-

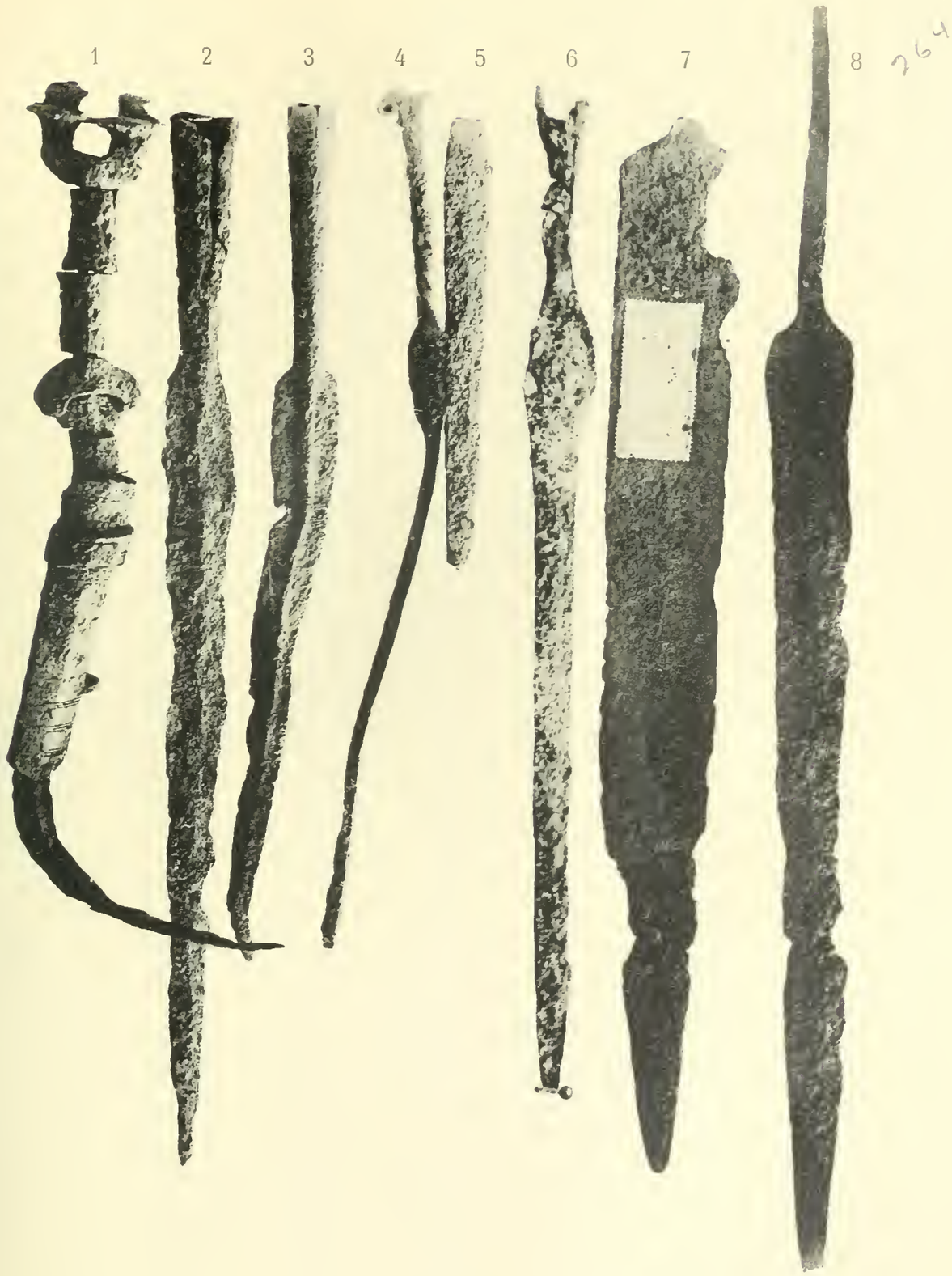
FIG. 3

La Península en la primera parte (siglos V-IV) de la segunda Edad del Hierro.

Las estaciones inscritas en un cuadrado pertenecen al II período de la cultura post-hallstáttica.

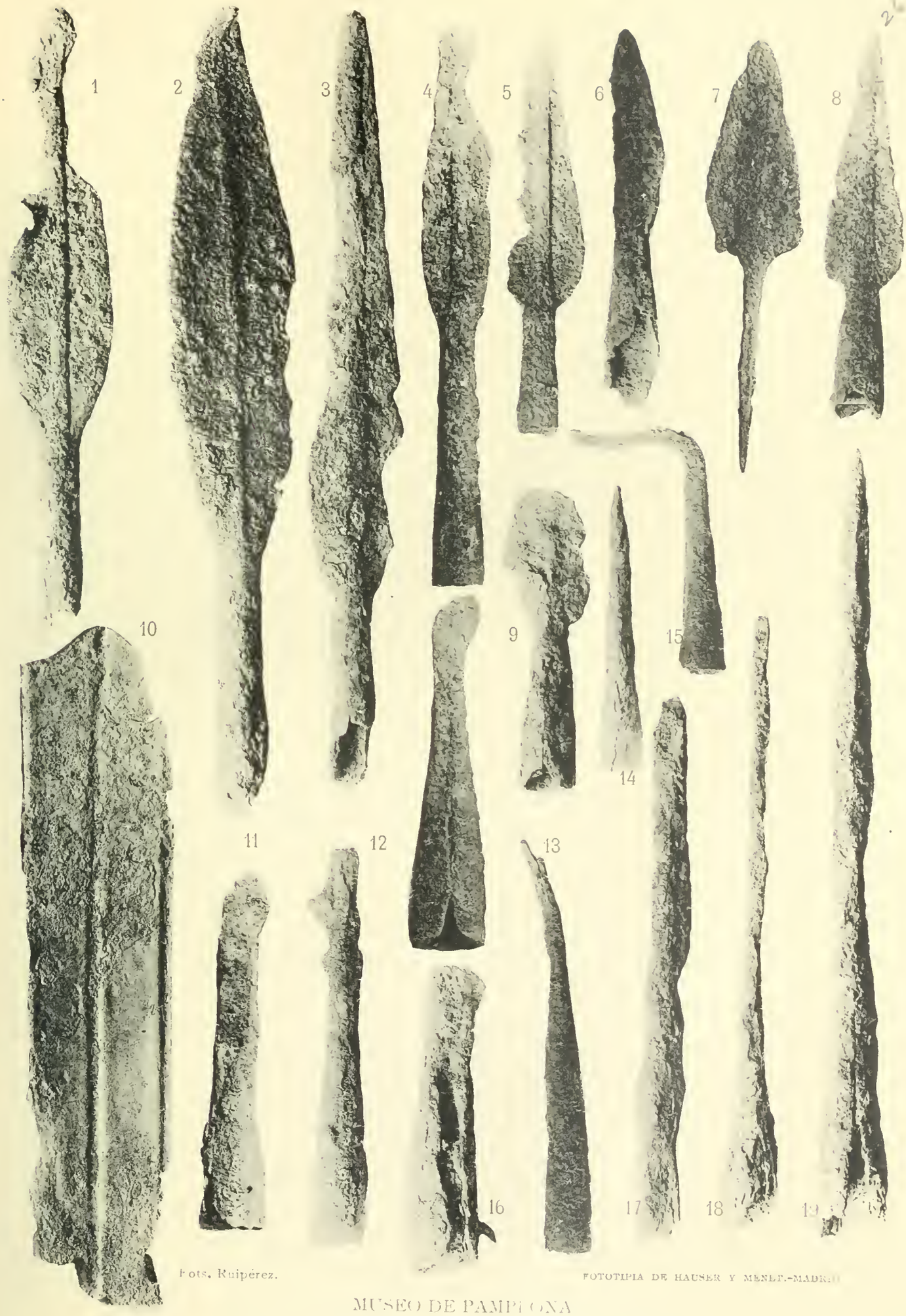
plona existe un grupo de hallazgos, hasta ahora inéditos, de Echauri, sin que consten las circunstancias en que fueron descubiertos, pero que indudablemente proceden de una necrópolis. Se trata de una espada de antenas de hierro, otras espadas incompletas, puntas de lanza, soliférrea, bocados de caballo, hoces, etc., análogos a los de las provincias de Guadalajara, Soria y Zaragoza (láms. I, II, III y IV, núms. 1-9).

Además, en la colección de D. Francisco Martínez, de Valencia, existen los hallazgos (también inéditos) de sepulcros explorados por él en la provincia de Cuenca, en las localidades de Pajarón, Fuente Lespina y



Fots. Ruipérez. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

MUSEO DE PAMPLONA
Espadas y lanzas de hierro procedentes de ECHAURI (Navarra)
(Mitad de su tamaño)



Fots. Ruipérez. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

MUSEO DE PAMPLONA

Armas de hierro procedentes de ECHAURI (Navarra)

1-9 Puntas de lanza. 10 Vaina de espada. 11-19 Soliferrea.

(Mitad de su tamaño.)

Fots. Ruipérez

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

MUSEO DE PAMPLONA

Utensilios de hierro procedentes de ECHAURI (Navarra)

(Mitad de su tamaño).

Fots. Ruipérez

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

MUSEO DE PAMPLONA

Fig. 1-9. Bocados de caballo y otros objetos de hierro procedentes de ECHAURI (Navarra.)

(Mitad de su tamaño)

Fig. 10 Puñal de hierro (MUSEO DE TARRAGONA.)

(Dos tercios de su tamaño

Santa Cruz de Moya. Entre ellos apenas si hay armas; en cambio, abundan los útiles y objetos de uso corriente (hachas, cardadoras, llaves, etcétera) y los bronces de adorno, sobre todo cierres de cinturón (estos últimos de tipos idénticos a los post-hallstátticos de Soria y Guadalajara, con tres o con cinco garfios y escotaduras cerradas).

b) *La tipología de las espadas de antenas y los períodos de la civilización post-hallstáttica castellana.*—Especial interés merece, entre otras cosas, la tipología de las espadas o puñales y de las fíbulas, que permite una cronología exacta. De esta manera veremos cómo se pueden agrupar tales necrópolis en dos períodos distintos: uno durante los siglos V-IV, y otro desde fines del siglo IV-III, floreciendo sobre todo durante la primera parte del III.

El grupo constituído por las necrópolis del I período comprende las siguientes: Aguilar de Anguita (la más típica) (1) y Echauri (Navarra) (2), formando un grupo más antiguo *a)* y uno más moderno *b)*, comprendiendo parte de los sepulcros de Aguilar de Anguita y de Quintanar de Gormaz (3) y Olmeda (4). Acaso también pertenece al final del período la necrópolis de Clares (5). Sepulcros del período siguiente (ya con espadas de La Tène II) hay pocos en Aguilar de Anguita, necrópolis que en su mayor parte pertenece a la segunda mitad del período I. De Echauri (Navarra), el poco material que se conoce es todo de la primera mitad del I período. Quintanar, por lo que se desprende de lo publicado, contiene sepulcros del fin del I período y también otros del II. En estos sepulcros se observa que las espadas o puñales, con multitud de variantes secundarias, se pueden reducir a los tipos A-D en los cuales se asiste al acortamiento de las antenas (que seguirá en el período siguiente hasta su desaparición), partiendo de un tipo parecido al de los puñales de antenas de bronce del final de la primera Edad del Hierro, el cual, por otra parte, se ha encontrado también en la región en Aguilar de Anguita (fig. 4). El

(1) Cerralbo, *Nécropoles ibériques (Congrès international d' Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*, XIV, Genève, 1920).

Idem, id., *Las necrópolis ibéricas (Congreso de la Asociación española para el progreso de las Ciencias,* Valladolid, 1915), tirada aparte, 1916, Madrid.

Véanse también para Aguilar: Artiñano, *Catálogo de la exposición de hierros artísticos españoles.* Madrid, 1919 (publicación de la Sociedad Española de Amigos del Arte), con grabados, números 4, 7, 26, 27, 30, 32, 39, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 51, 53, 56, 57, 60, 62, 64, 68, 69, 73, 74, 76, 83, 87, 88, 90, 93, 132, 133, 146.

(2) Inédita, material en el Museo de Pamplona.

(3) Artiñano, *Catálogo*, núm. 149, págs. 27-28. Además los números 148, 150, 152.

(4) Cerralbo, *Las necr. iber.* (*Congr. de Vall.*), lám. XI. El material más típico inédito.

(5) Cerralbo, *Las necr. iber.* (*Congr. de Vall.*), figs. 27, 38, 40 y lám. XIII. También Artiñano, *Catálogo*, números 63 y 85. Mucho material inédito.

tipo A (1), tiene aún el pomo en forma de semicírculo, que en cada uno de sus extremos o antenas termina en un disco colocado plano sobre el que sobresale un botoncito esférico. Sus variantes se reducen a alargar la hoja y a reducir de tamaño el semicírculo de la empuñadura, acabando por desaparecer los discos planos de las antenas. El *tipo B* ha transformado el semicírculo en dos antenas rectilíneas, que forman ángulo sobre una barra horizontal; los extremos de las antenas carecen ya siempre del disco colocado plano de las primeras variantes del tipo A, y los botoncitos esféricos tienen aquí la forma de dos conos truncados unidos por la base. En el *tipo C*, las antenas siguen formando los dos ángulos o recobran su forma curvilínea según los casos, pero siempre son mucho más cortas y sus terminaciones en una bola están sumamente cerca,

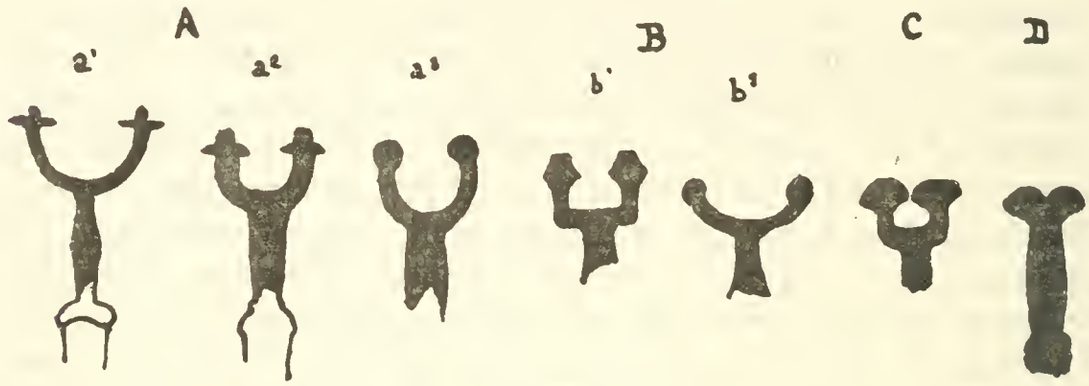


FIG. 4.

Tipología de la espada de antenas.

pero sin tocarse; la unión de las dos bolas que constituye las antenas, si es curvilínea, no llega nunca al semicículo, pero es toda ella perfectamente visible. Este último tipo representa la transición del I al II período y al propio tiempo entre el grado intermedio entre los tipos A y B, que en general son equivalentes (tratándose, por lo que hace referencia al tipo B, sólo de una transcripción rectilínea del tipo curvilíneo A) y el *tipo D*, que representa el punto final de la evolución, y la degeneración completa de las antenas, el cual además no suele estar representado en las necrópolis del I período, mientras que domina en las del siguiente.

Con los mencionados tipos de espadas o puñales A-C no se hallan nunca en la misma sepultura espadas de La Tène, que en cambio abundan mucho en las sepulturas del período siguiente, siendo entonces del tipo de La Tène II.

(1) Nos interesan aquí sólo las particularidades tipológicas en relación con la cronología. Acerca de las técnicas, véase Sandars, *The weapons of the iberians*, y Artiñano, *Catálogo*, pág. XX y siguiente.

En cuanto a las fíbulas, en las sepulturas del período I, con dichos tipos de espadas A-D, abundan las fíbulas anulares mal llamadas ibéricas, pues no son más que variantes peninsulares de un tipo itálico que se propaga por todo el Occidente de Europa, y que aunque en España aparece también en el territorio ibérico, en el netamente céltico abunda extraordinariamente; pero el más interesante es el de la fíbula de botón, que es una evolución peculiar en el SW. de Europa de las fíbulas del tipo de la Certosa (de fines del verdadero Hallstatt, o sea de antes del 500), que prolonga el pie hacia arriba, terminándolo en un botón esférico o plano *a)*. Este tipo de fíbula representa en las regiones apartadas del hogar de la cultura de La Tène en el N. de Francia, una equivalencia del tipo de La Tène I, que en ellos no aparece nunca (1), y es el punto de partida de una evolución tipológica que se desarrolla plenamente en el período siguiente de la civilización post-hallstáttica (II), evolución influída por los tipos de La Tène y que se anuncia ya en la necrópolis de Olmeda, como veremos.

La aparición en la misma sepultura de los tipos de espadas A-C, con las fíbulas anulares o de botón y la ausencia absoluta de espadas o fíbulas de La Tène (ni siquiera de La Tène I), es lo normal. Las excepciones a esta regla, que no hacen más que confirmarla, pues explican cómo la cultura en cuestión evoluciona hacia los tipos del período siguiente, son las siguientes: 1.ª, la continuación del tipo C, de espadas en los sepulcros del período II, frecuentemente junto con el tipo D, exclusivo de éste o con la espada y fíbulas de La Tène II; 2.ª, un sepulcro de Quintanar de Gormaz (2), que contiene una espada de antenas relativamente grandes que parece entrar dentro del tipo B, junto con una fíbula de La Tène I, correspondiente a la segunda mitad del período, que en la clasificación de Reinecke forma el grado B (3), y 3.ª, la necrópolis de Olmeda (4), en la cual aparece una espada de antenas análoga a la de Quintanar de Gormaz, una espada de La Tène I (?) y en ella y en la fíbula se nota un acercamiento del botón al arco como en las fíbulas del final del primer período de La Tène.

Al período II corresponde el grupo de las siguientes necrópolis, que también parecen comprender un grado incial *a)* y otro más avanzado *b)*.

(1) Salvo en su forma final como veremos en seguida.

(2) Artiñano, *Catálogo*, núm. 149 (págs. 27-28).

(3) Véase el artículo de Reinecke en las *Altertümer unserer heidnischen Vorzeit*, vol. V, con la sistematización de la cultura de La Tène y especialmente la explicación de las láms. 50 y 57 (págs. 281 y 330, respectivamente).

(4) Lo dicho de Olmeda se funda en el material visto por el autor en casa del señor Marqués de Cerralbo, pues del sepulcro en cuestión no se han publicado fotografías.

a) Alpanseque (1), Atance (2), Higes (3), La Requijada (Gormaz) (4). Probablemente también pertenecen a este grado Valadenovillos (5), Turmiel (6), Molino de Benjamín (7) y Luzaga (8).

b) Arcóbriga (9), Osma (10), y probablemente Ciruelos (11).

Se nota que en ningún caso aparece en ellos los tipos A-B, en cambio el tipo C, con el círculo que une las antenas muy poco visible, es el corriente en las del grado *a)*, mientras que el tipo D, de espadas, domina en las necrópolis del grado *b)*. El tipo D marca el final de la evolución de las antenas y representa su completa degeneración, no apareciendo visible ya nada de la unión de los extremos de las antenas, saliendo sólo las dos bolas de la empuñadura. Las bolas en este último grado han perdido su forma esférica y semejan dos botones semiesféricos.

En las necrópolis del grado *b)*, y sólo en él, junto con las espadas del tipo D, aparece un nuevo tipo que no parece tener nada que ver con las espadas de antenas: es el puñal que se ha llamado doble globular (tipo E), y de cuya posible formación trataremos luego (fig. 5, núm. 4).

En todo el período abundan mucho las espadas de La Tène II.

(1) Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), figs. 4, 19 y lám. V, 1 y 3. También Artiñano, *Catálogo*, números 1, 2, 8, 10, 11, 41, 42, 50, 59, 65 y 67.

(2) Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), figs. 12 a 15 y Artiñano, *Catálogo*, figs. 12, 15, 18, 20, 22, 28, 29, 35 y 36.

(3) Cerralbo, *Las necr. ib. (Congr. de Vall.)*, fig. 16 y lám. X, 2 y 4, Artiñano, *Catálogo*, números 3 y 37.

(4) Parte del material de Osma publicado por Mélida, *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1916 (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917), lám. XIII, y también en Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), apéndice II. El material del Museo de Barcelona en prensa en el *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1916-1920.

(5) Cerralbo, *Las necr. ib. (Congr. de Vall.)*, figs, 25, 28 y 29 y lám. X, 1; Artiñano, *Catálogo*, números 31, 58, 61, 70, 92, 116 y 122.

(6) Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), fig. 11; Artiñano, *Catálogo*, números 17 y 107.

(7) Casi todo el material inédito. De la cerámica pintada se publican algunos dibujos en Bosch, *El problema de la cerámica ibérica*. (Madrid, 1915.)

(8) Cerralbo, *Les nécropoles ibériques* (*Congr. de Ginebra*), págs. 614 y 621; Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), figs. 2, 7, 8, 9 y 23. La cerámica pintada en Bosch, *El problema de la cerámica ibérica*, pág. 33 y siguiente.

(9) Cerralbo, *Les nécr. ib.* (*Congr. de Ginebra*), págs. 621 y 627; Cerralbo, *Las necr. ib* (*Congr. de Vall.*), figs. 6, 16, números 2, 24, 30, 31 y 35 y láms. IV y XII; Artiñano, *Catálogo*, números 16, 19, 55, 71, 86, 91, 145 y 147.

(10) El material en el Museo de Madrid casi todo. El del Museo de Barcelona en prensa en el *Anuari* citado. Del material de Madrid se ha publicado un sepulcro. Mélida, *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1917*. (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1918, lám. VII.)

(11) Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Congr. de Vall.*), fig. 86. El mismo puñal doble globular se publica en Artiñano, *Catálogo*, núm. 24, sin indicar su procedencia.

El nuevo tipo E es interesante porque, contra lo que sucede en el D, pasa a tiempos posteriores, o sea a la cultura ibérica de Numancia, y nos sirve para reconocer en él una herencia de la civilización post-hallstáttica, al propio tiempo que un elemento de cronología.

Ya hemos dicho que en los sepulcros del II período son frecuentes las fíbulas anulares y las de botón, como las del período I; pero ahora las del pie, que sube perpendicularmente y termina en forma de botón (además de los ejemplares del tipo puro que sigue usándose), evolucionan en el sentido de acercar el botón al arco hasta llegar a tocarlo. Esto es algo parecido a la evolución de las fíbulas de La Tène II, y que principió en las necrópolis del último momento del I período (Quintanar de Gormaz y Olmeda); de todos modos, se mantienen claras las diferencias con las fíbulas de La Tène, terminando siempre en botón, en lugar de la cabecita que caracteriza las fíbulas de La Tène. Parece que se trata de una influencia de estas últimas sobre las otras, de origen completamente distinto, indicándolo también el hecho de aparecer en una misma sepultura la fíbula de La Tène II junto con la de botón influída.

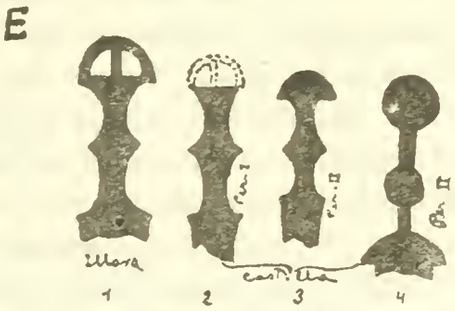


FIG. 5.
Tipología del puñal doble globular.

Ya se ha dicho que es frecuente la presencia de objetos del II período de La Tène: espadas y fíbulas. Este hecho, además de lo dicho anteriormente (la fíbula de La Tène I, B, en la sepultura de Quintanar de Gormaz, junto con una espada parecida al tipo B), que da el *terminus post quem,* fijan la cronología del II período post-hallstáttico, dentro ya del II período de La Tène.

Según ello, puede señalarse el fin del siglo IV como límite entre los dos períodos que venimos estudiando, correspondiendo las variantes del primer tipo del I período A, al siglo V, y al IV su última parte (tipo B, con el tipo C), mientras que el II período, aunque debió empezar todavía en el siglo IV (a fines del cual principia el período II de la cultura de La Tène), se desarrollaría principalmente durante el siglo III.

La fecha final del período II de la cultura post-hallstáttica es difícil determinarla sólo con el material arqueológico. Lo único cierto es que posterior a él es la cultura ibérica del tipo de Numancia, que ocupa en general el mismo territorio. Que ambas culturas son esencialmente distintas, y no contemporáneas, lo demuestran las diferencias fundamentales de su material. En la post-hallstáttica, lo típico es la evolución de las espadas, derivadas de las verdaderamente hallstátticas, además de la gran riqueza de bronces (de que luego hablaremos); la cerámica, aunque está en parte hecha a torno, carece de las típicas decoraciones ibéricas,

a pesar que ellas han influído en algunas necrópolis (Luzaga, La Requijada de Gormaz, Molino de Benjamín, Arcóbriga, Osma), en las cuales aparecen vasos con motivos ibéricos muy pobres, que seguramente se deben al contacto de las tribus ibéricas del Ebro (1). En cambio, en Numancia lo típico es el florecimiento de la cerámica pintada, y en cuanto al restante material, con la pobreza de los bronces, reducidos casi a fíbulas, es característico del mismo el tipo de puñal doble globular de las últimas necrópolis post-hallstátticas, pero sin los demás tipos acompañantes (antenas atrofiadas del tipo D-E, ni espadas de La Tène), lo cual demuestra que se trata de una cultura distinta y posterior. Por otro camino a la vez, o sea por los textos que permiten sospechar la entrada en la meseta de tribus ibéricas, puede fecharse el principio de la cultura de Numancia hacia mediados del siglo III (a. de J. C.), llegando hasta 133 (a. de J. C.), en que la ciudad fué tomada por Escipión.

La cultura numantina (2) es, pues, el *terminus ante quem* del II período post-hallstáttico. Las cifras absolutas no pueden calcularse todavía más que aproximadamente. De todos modos, queda como segura la siguiente cronología:

Período I (post-hallstáttico)	Siglos V al segundo tercio del IV.....	*a)* Necrópolis de Aguilar de Anguita y Echauri. *b)* Aguilar de Anguita, Quintanar de Gormaz, Olmeda y Clares.
Período II (post-hallstáttico)	Fines del siglo IV a la primera mitad del III.....	*a)* Alpanseque, Atance, Higes y La Requijada de Gormaz. Probablemente también: Valdenovillos, Turmiel, Molino de Benjamín y Luzaga. *b)* Arcóbriga, Osma y, probable, Ciruelos.
Cultura ibérica (celtiberos)	Segunda mitad del III a 133.....	Numancia.

(1) Véase Bosch, *El problema de la cerámica ibérica,* pág. 33 y siguiente, en donde se citan sólo las decoraciones pintadas de Luzaga y Molino de Benjamín.

Posteriormente han aparecido tales decoraciones en los vasos de Osma y La Requijada de Gormaz, no sólo con motivos geométricos, sino también esterilizaciones de pájaros (Osma). A propósito de las últimas, Cabré ha intentado renovar la teoría de las influencias púnicas. Véase Cabré, *Urna cineraria interesante de la necrópolis de Uxama* (*Coleccionismo*, núm. 62, 1918).

(2) Esta civilización recibe como herencia del período anterior (cultura post-hallstáttica), además del puñal del tipo E, mencionado, ciertas formas de cerámica que se estudiarán más adelante, así como antes el período II post-hallstáttico ofrece influencias ibéricas procedentes seguramente de los antecesores de los numantinos en el valle del Ebro (cerámica pintada de Luzaga, Arcóbriga, Osma, etc.).

c) *Otros problemas tipológicos.*—Para terminar el estudio de esta cultura del Centro de España, réstanos mencionar, aunque no nos propongamos tratar de ello detenidamente, unos cuantos problemas de tipología que aquí se pueden plantear. Tales son los de los bronces de adorno (sobre todo, los cierres de cinturón), el del origen del sable curvo llamado *falcata* y el desarrollo de la cerámica post-hallstáttica. Desgraciadamente, para ello sería necesario contar con adecuadas publicaciones del material, que hasta ahora no han aparecido, o un detenido estudio de las colecciones del Marqués de Cerralbo, difícil por no estar instaladas definitivamente, y que, por otra parte, no sería del todo discreto mientras dicho distinguido investigador está preparando la publicación de sus descubrimientos. Aquí no podemos aspirar sino a indicar tales cuestiones, así como el camino por el cual parece deber buscarse la solución, ampliando lo dicho en otros lugares (1).

Los distintos tipos de bronces.—Uno de los fenómenos más notables de la cultura post-hallstáttica española es la abundancia de bronces y precisamente de tipos que recuerdan extraordinariamente los de la verdadera civilización hallstáttica del Centro de Europa, de los períodos C y D, de la cronología de Reinecke, o sea de la época de la gran espada de hierro hallstáttica y del puñal de antenas de bronce.

Entre los bronces españoles figuran, en primer lugar, los discos repujados y los ornamentos hechos con alambres arrollados en espiral, combinándose de diferente manera. Precisamente lo último abunda mucho en la verdadera cultura hallstáttica, y sus paralelos pueden encontrarse, en los países del Danubio, en ciertos tipos de fíbulas y otros adornos. La misma fíbula clásica del Hallsttat C, o sea del apogeo de tal civilización, es precisamente una doble espiral a la que están soldados por detrás la aguja y el pie (2).

Lo dicho lleva a otro paralelo notable: el de los cinturones repujados, con figuras de animales muy bárbaras; por ejemplo, el de Arcóbriga, que recuerda los de la misma necrópolis de Hallstatt, principalmente del período C (3).

Si de esto debiésemos sacar alguna consecuencia, no pudiendo equipararlos en cronología, pues por lo dicho anteriormente la fecha de los tipos españoles resulta mucho más tardía, entrando en la avanzada se-

(1) Véase Bosch, *Recensión de los trabajos de Déchelette, del Marqués de Cerralbo y de Sandars* en el *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, V, 1913-1914 (*Crónica*), páginas 940 y 943, respectivamente, y en *Las últimas investigaciones arqueológicas en el Bajo Aragón y los problemas ibéricos del Ebro y de Celtiberia. (Revista histórica*, Valladolid, 1918.)

(2) Véase, por ejemplo, la obra clásica de von Sacken, *Das Grabfeld von Hallstatt* (Viena, 1868), y en la publicación del Museo de Maguncia, *Altertümer unserer heidnischen Vorzeit*, vol. I, fasc. IX, 2, 8 y 9.

(3) Véase Sacken, *lug. cit.*, láms. X, números 6 y XI, 1, entre otras cosas.

gunda Edad del Hierro, deberíamos acudir a la persistencia en la Península de ciertas formas que los Celtas trajeron del Centro de Europa y que por su aislamiento no fueron sustituídas por las que en otros países adoptaron las épocas posteriores al verdadero Hallstatt. Es un hecho paralelo de la perduración, degenerándolo del tipo de los puñales y espadas de antenas.

Con los hallazgos en cuestión parece que podemos agrupar la diadema llamada de Cáceres, que en realidad procede de Ribadeo (Lugo) (1): sus ornamentos, repujados, aunque con otros motivos y otra factura (lo cual confirma que se trata de otro pueblo distinto), recuerdan los de los cinturones de bronce de las necrópolis castellanas (Arcóbriga) por una parte, mientras que por otra recuerdan los bronces repujados de la verdadera cultura hallstáttica (situlas de Watsch, etc.).

Fíbulas.—Lo mismo cabe decir de ciertas fíbulas como la del botón que sube perpendicularmente al pie, la serpentiforme, la en forma de jinete y la misma anular. Los prototipos remotos se encuentran en el N. de Italia, de donde la civilización hallstáttica recibió grandes influencias, como ya advirtió el malogrado Déchelette (2), aunque el camino por el cual llegaron a España no debe buscarse como él intentaba a través de los etruscos o del comercio cartaginés, sino a través de los movimientos célticos. Esto resulta evidente para el tipo de la fíbula de botón, que no es más que la evolución de la fíbula de La Certosa que adopta el último período (D) del verdadero Hallstatt y que en lugar de evolucionar como la fíbula de La Tène, retorciendo el pie para buscar el arco, alarga el extremo del pie en sentido perpendicular y le hace terminar en un botón grande aplanado, cuadrado o de forma circular, tipo común a la civilización post-hallstáttica peninsular y a la francesa, pero cuyo límite extremo se halla antes de comenzar el territorio de la civilización de La Tène, a cuyo período I equivale. Más tarde, como se ha dicho, al influir en España la cultura de La Tène a fines de dicho período I, la fíbula en cuestión, acaso por influencia de las fíbulas de aquélla, acerca al arco el apéndice en forma de botón.

El prototipo de la fíbula de botón, o sea el tipo de La Certosa, no se ha encontrado en la Península, pero sí uno muy parecido que todavía no ha formado el apéndice y que además tiene el arco muy ancho y abovedado, cosa que parece recordar las fíbulas italianas de *navicella*. Es la fíbula del Acebuchal, junto a Carmona (3), una necrópolis ibérica, pero

(1) Cartailhac, *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, lámina IV, pág. 335, y P. Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, II, págs. 248 y siguientes, lám. IX.

(2) Déchelette, *Les pétits bronzes ibériques (l'Anthropologie*, VI, 1905, pág. 29 y siguientes y *Manuel, l'Age du Fer.*, páginas 685-686).

(3) Bonsor, *Les colonies agricoles pré-romaines de la vallée du Betis* (*Revue Archéologique*, 1899, II), figuras 6 y 67 de la tirada aparte, y Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique, l'Age du Fer*, fig. de la pág. 685.

con multitud de cosas que hacen referencia a otras culturas, como son los marfiles fenicios, pero sobre todo los tipos relacionados con la cultura de derivación hallstáttica: la fíbula en cuestión, intermedia entre las de La Certosa y la de botón post-hallstáttica, las fíbulas serpentiformes y cierto tipo de cierre de cinturón.

De este último hablaremos luego; de las fíbulas serpentiformes podemos decir que también sus prototipos son itálicos y que abundan en toda la cultura post-hallstáttica española y en las zonas ibéricas influídas por ella (1). La fíbula intermedia entre las de La Certosa y la de botón post-hallsttática, en cambio no se han encontrado en la Península en ningún otro lugar. Parece como si al aparecer sus desarrollos desapareciera, al revés de lo sucedido con los demás tipos, el serpentiforme, y, en general, las formas de cierres de cinturón, que continúan casi sin evolucionar hasta el final de la cultura post-hallstáttica.

Como en las fíbulas derivadas de La Certosa y la serpentiforme, debemos ver otro tipo de origen itálico en la de jinete o en forma de caballo. En Italia se usan durante la primera Edad del Hierro y llegan al principio de la segunda (hallazgos de Marzabotto) (2).

El tipo de filiación más difícil en cuanto a las fíbulas es el de la fíbula anular, con el arco abultado, que se llama generalmente ibérico, por abundar en el territorio propio de la cultura ibérica, pero que también existe en abundancia en la civilización post-hallstáttica. Déchelette, a pesar que en su *Manual* dice que no se ha encontrado fuera de la Península, en un trabajo anterior citaba un tipo parecido, procedente de Francia, de un sepulcro de La Tène, de Trugny (Aisne), con anillo también, aunque sin el arco abultado, combinado con aquél (3). Es difícil darse cuenta de la génesis del tipo en cuestión; sin embargo, lo cierto es que la fíbula anular luego, a fines de la civilización post-hallsttática, tanto en España (4) como en el Occidente de Europa, parece haberse transformado en la fíbula anular abierta y terminando los extremos del arco en dos pequeñas espirales, que llegan casi a los albores de la época imperial romana. Parece que se trata de un tipo muy arraigado en el Occidente de Europa, que puede también ponerse en relación con la cul-

(1) De Villaricos (Almería), Siret: *Villaricos y Herrerias* (*Memorias de la Real Academia de la Historia*, 1908). El material del Bajo Aragón (poblado del Tossal Redó y sepulcros de Calaceite), inédito. Para los precedentes itálicos véase Déchelette, *Les petits bronzes ibériques* (*l'Anthropologie*, VI, 1905, pág. 29 y siguiente).

(2) Déchelette, *Les petits bronzes ibériques* (*l'Anthropologie*, VI, 1905, página 33 y siguiente).

(3) Déchelette, *Manuel d'Arch. preh.*, y *Les petits bronzes ibériques* (*l'Anthropologie*, VI, 1905, pág. 37-38).

(4) En España falta en las necrópolis post-hallstátticas, pero existe en Numancia. (Véase *Excavaciones de Numancia, Memoria de la Comisión ejecutiva*. Madrid, Blass, 1912, lám. LX.)

tura de derivación hallsttática. Acaso el tipo español es una combinación local del tipo sencillo sin arco, tal como aparece en Francia, con el de arco abultado, reminiscencia de las fíbulas de *navicella* italianas. Por su íntima relación con toda la civilización post-hallstáttica, parece que debemos suponerlo propio de ella y considerar sus ejemplares en el territorio ibérico como una influencia de aquella civilización sobre la vecina.

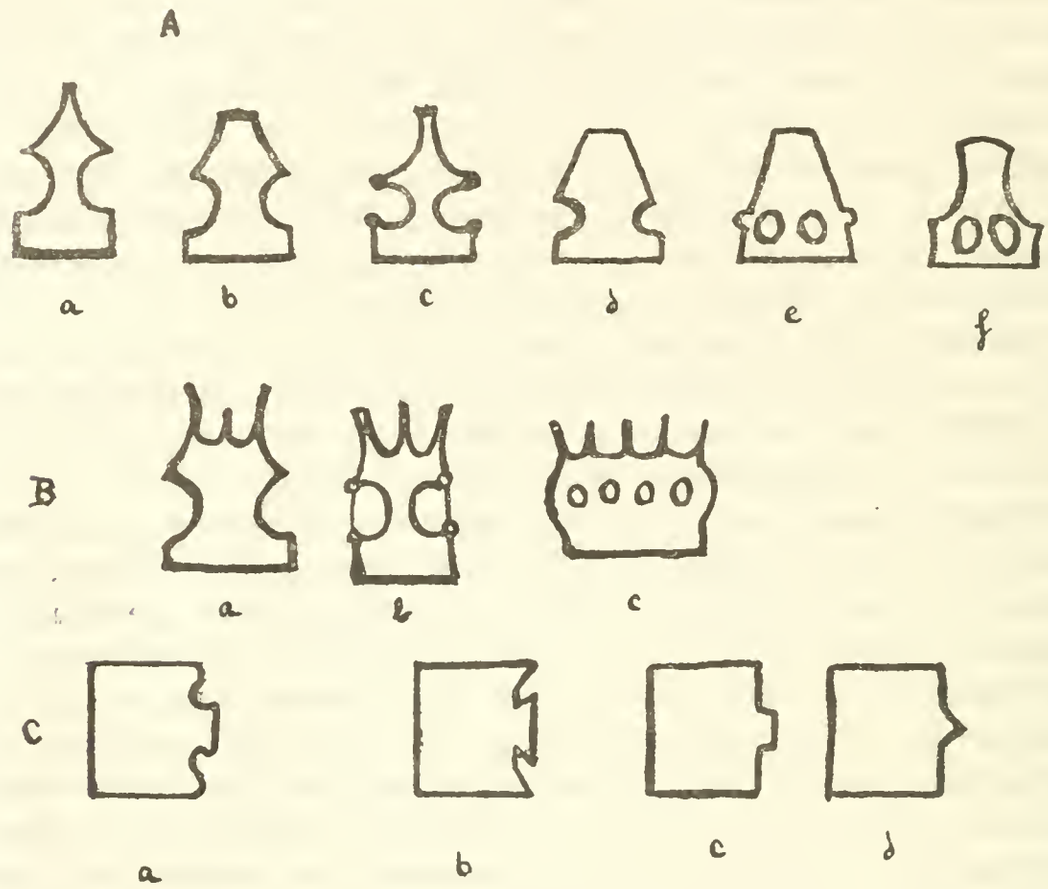


FIG. 6.

Tipología de los broches de cinturón.

Los broches de cinturón. — Otro problema interesante es el de los cierres de cinturón de bronce (fig. 6).

Sus tipos esenciales pueden reducirse a tres grupos (1):

SERIE A.—Con un solo garfio y una escotadura a cada lado *(a-c)* que termina cerrándose *(d-f)*. La forma del garfio ofrece también una evolución tipológica, que consiste en ensancharse por el lado de la punta. La sucesión cronológica de tales variantes se comprueba por el restante material de las necrópolis en que aparecen, pues el tipo A aparece en Aguilar de Anguita solo, sin las variantes de gancho más ancho,

(1) El estudio tipológico de los broches de cinturón lo hacemos con toda clase de reservas, pues se basa tan sólo en el poco material publicado y en notas que el señor Marqués de Cerralbo nos permitió amablemente tomar durante el estudio de sus colecciones en 1915.

los tipos con las escotaduras abiertas dominan en otras necrópolis más avanzadas del período I (Clares, Olmeda) o del principio del II (Higes).

El tipo con las escotaduras cerradas aparece solo en las necrópolis que parecen más tardías (Olmeda) del período I y parece ser el más típico de la del principio del II (Valdenovillos). En la del último grado del II período (Arcóbriga, Osma) parece faltar.

SERIE B.—El cuerpo del cierre es semejante al de la serie anterior, pero termina en tres garfios. El primer grado *(a)* parece el que tiene todavía las escotaduras abiertas (sólo aparece en Aguilar, Clares y Olmeda, o sea en las necrópolis más antiguas). El segundo grado *(b)*, que ya aparece en Aguilar, y que se prolonga hasta el final de la evolución post-hallstáttica (incluso en Gormaz y Osma), ha cerrado las escotaduras (Quintanar de Gormaz, Olmeda, Higes, Gormaz y Osma) (1).

Una última variante *(c)* consiste en multiplicar los garfios, llegando hasta cinco (por ahora sólo en Olmeda y Molino de Benjamín).

SERIE C.—Parece en general algo más moderna que las demás, pues el primer grado *(a)* no aparece antes de la necrópolis de Olmeda (o sea al final del I período). Los tres siguientes *(b-d)*, que parecen su transformación, tornándose más rectilíneos sus contornos *(b)* o simplificándose su forma *(c-d)*, son tipos de las últimas necrópolis: Arcóbriga *(b-c, d)* y Osma *(b)*.

La abundancia y riqueza de variantes de tales cierres de cinturón que ofrece la cultura post-hallstáttica de Castilla, en el resto de la Península no existe en ninguna parte, aunque algunos de dichos tipos trascienden a otros territorios, lo cual hace suponer que los hallazgos en cuestión representan más bien influencia de la cultura post-hallstáttica castellana. Tal es indudablemente el caso de los broches de cinturón, variantes del tipo *a* de la serie A del poblado de *O Crasto* en Portugal (2), de la necrópolis ibérica del Acebuchal de Carmona (3), del poblado ibérico del *Tossal Redó* de Calaceite (4), los cuales cronológicamente se corresponden con el primer período de las necrópolis castellanas. Lo mis-

(1) Dentro del territorio propio de la cultura post-hallstáttica se conocen otros broches con la escotadura cerrada y con tres garfios procedentes de Palencia, en donde Cabré supone una necrópolis. Véase Cabré, *Acrópolis y necrópolis cántabras de los celtas Berones del Monte Bernorio* (Madrid, Gráficas reunidas, 1920), pág. 31.

(2) Santos Rocha, *Estações pre-romanas da idade do ferro nas visinhanças da Figueira* (*Portugalia*, II, 1905-1908), lám. XXXIII, núm. 344.

(3) Bonsor, *lug. cit.*, y Déchelette, *Agraffes de ceinturon ibériques d'origine héllenique (Opuscula archaeologica Oscari Montelio dicata)*. Stockholm, Haeggstroem, 1913. Además, *Manuel d' arch. préh. (l'Age du Fer)*, pág. 862, fig. 359.

(4) Bosch, *Campanya arqueológica del Institut d' Estudis Catalans a Caseres, Calaceit i Maçalió* (*Anuari del Inst. d'Est. Cat.*, V, 1913-1914; *Crónica*, pág. 829, fig. 54. En el Bajo Aragón ese tipo dura hasta el siglo III (ejemplo inédito en el Museo de Barcelona de S. Antonio de Calaceite).

mo sucede con los broches de las restantes series que se han propagado fuera de Castilla. Así los de la serie A, tipo *b* de los poblados ibéricos del bajo Aragón (San Antonio, ya del siglo III) y la variante del tipo *b* muy alargada de las necrópolis de Alar del Rey y del valle de Bureba (provincia de Burgos), estos últimos dentro de una cultura íntimamente emparentada con la de las necrópolis castellanas (1). También puede decirse lo mismo para la serie B, del tipo con tres garfios y escotaduras cerradas; este tipo aparece en el poblado ibérico de *La Gessera*, en Caseras (provincia de Tarragona), pero pertenece a la cultura ibérica del bajo Aragón de la transición del I al II período, o sea al siglo IV (2); en cambio el otro grupo de hallazgos catalanes (Ampurias, necrópolis post-hallstáttica de Peralada, necrópolis ibérica de Cabrera de Mataró) (3) parecen depender más bien de la cultura post-hallstáttica francesa.

La serie C también existe esporádicamente fuera de Castilla. Pero mientras el posible prototipo *(a)* es escaso en Castilla, como se ha visto, fuera de Castilla parece abundar mucho en la cultura ibérica (hallazgos del santuario de Despeñaperros, de Elche, del sepulcro de Salzadella y de la necrópolis de Villaricos y de Galera) (4). Los demás tipos son escasos: el tipo B aparece en la sepultura de Miraveche (Burgos) (5) perteneciente, como la antes citada necrópolis de Alar del Rey, a una civilización muy influída por la post-hallstáttica castellana, y en territorio ibérico en los poblados de S. Antonio de Calaceite (Teruel) y de Puig Castellar (Barcelona) (6); el tipo D en los dos últimos poblados y en el del *Tossal de los Tenalles* de Sidamunt (Lérida) (7). La cronología de

(1) Véase Cabré, *Acrópoli y necrópoli*, etc., fig. 2 (pág. II) y lám. IV.

(2) Bosch, *lug. cit.* del *Anuari del Inst. d'Est. Cat.*, V; *Crónica*, pág. 834, fig. 69.

(3) Ampurias, Déchelette, *Agraffes*, etc.—Peralada, inédito en el Castillo de Peralada.—Cabrera de Mataró, Rubio de la Serna, *Noticia de una necrópolis anteromana descubierta en Cabrera de Mataró* (*Memorias de la Real Academia de la Historia*, 1888).

(4) Villaricos: Calvo-Cabré, *Excavaciones en la cueva y collado de los Jardines, Santa Elena* (*Jaén*) (*Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, 1918, lámina XXVIII; Villaricos: Siret, *Villaricos* y *Herrerías*, lám. XVI, núm. 46, respectivamente. Galera: Cabré-Motos: *La necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, prov. de Granada) (Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, Madrid, 1920), lámina XIV, fig. 2. De Elche hay un ejemplar en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y otro en el Museo de Saint-Germain (junto a Paris), ambos, que sepamos, inéditos. El de Salzadella en el Museo de Barcelona, en prensa en el *Anuari del Institut d' Estudis Catalans*, VI, 1915-1920 *(Crónica)*.

(5) Cabré, *Una sepultura de guerrero ibérico de Miraveche* (*El Arte Español* 1916), fig. de la pág. 7.

(6) El de Puig Castellar inédito en el Museo de Barcelona. Para el de Calaceite, ver Bosch, *Las últimas investigaciones arqueológicas en el Bajo Aragón* (*Revista Histórica*), lám. IV.

(7) Inédito en el Museo de Barcelona.

esta serie fuera de las necrópolis castellanas es también la misma. El prototipo A parece pertenecer a los siglos V-IV, en cambio los demás tipos son exclusivamente del III.

Fuera de la Península, los cierres de cinturón que estudiamos sólo abundan en Francia en la cultura post-hallstáttica del S. como veremos, con cronología concordante. Más lejos sólo se conoce un ejemplar de cinturón con tres garfios y escotaduras cerradas de Olimpia en Grecia (1), pero sin que sepamos la fecha exacta del mismo.

Apoyándose en los hallazgos de Olimpia y en los de Ampurias, Déchelette (2) ha tratado de suponer de origen griego, tanto la serie B como la serie A, lo cual parece imposible. A deducir por la abundancia de los hallazgos y por la riqueza de la evolución post-hallstáttica, es en esta cultura donde debe buscarse el origen de la evolución. El ejemplar de Olimpia puede muy bien representar un exvoto llegado a Grecia a través de la colonia de Ampurias adonde, a su vez, llegó por contacto con las civilizaciones indígenas vecinas.

Efectivamente, al buscar precedentes en las culturas no clásicas de Europa, los encontramos en gran abundancia en la civilización hallstáttica de la primera Edad del Hierro de Francia y del S. de Alemania, e incluso en la misma necrópolis de Hallstatt, o sea en los países en donde hay que suponer el origen de la civilización post-hallstáttica española. Véanse los ejemplares que reune Déchelette en la figura 359 de la página 862 del volumen correspondiente a la primera Edad del Hierro de su *Manual* y que casi se confundirían con algunos ejemplares españoles (el tipo inicial de la serie A) y otros de la necrópolis de Hallstatt (3) emparentados con ellos.

De la serie B con tres garfios, el origen occidental parece también seguro, siendo una posible transformación de los tipos de la serie A con la sola modificación de aumentar el número de garfios. En cambio el origen de la serie C parece deber buscarse más bien fuera de la cultura de derivación hallstáttica, siendo acaso los tipos propios de ésta *(b-d)* una interpretación indígena del prototipo llegado de la costa ibérica.

La falcata.—También es interesante el problema del sable curvo llamado *falcata* o con sus nombres griegos *(kopis, machaira)*. En las necrópolis castellanas existe, al parecer, sólo en el II período, en la necrópolis de Osma (Soria) y en otra de Caravias (Guadalajara). En la primera sabemos que ya abundan las fíbulas de La Tène II y las espadas de antenas degeneradas (tipos D y E). En el primer período de la cul-

(1) Déchelette, *Agraffes*, etc.

(2) Déchelette, *Agraffes*. Ver la recensión de este trabajo por Bosch en el *Anuari del Inst. d'Est. Cat.*, V., pág. 942.

(3) Sacken, *Das Grabfeld von Hallstatt*, lám. X, fig. 6; lám. XI, figs. 8 y 10; lám. XII, fig. 4.

tura post-hallstáttica castellana hasta ahora no se ha encontrado, pero en cambio es muy frecuente el tipo de cuchillo curvo que tiene ya sus precedentes en la verdadera cultura hallstáttica del Centro de Europa y además el del cuchillo curvo sin mango largo como el anterior y que parece una reproducción en miniatura de la falcata. Cabría la sospecha de que sea esto último, o por lo menos una variante del cuchillo curvo, el precedente tipológico de la falcata, si no existiesen otros hechos que puedan dar otra explicación al fenómeno.

Estos hechos son la aparición de la falcata en diversos países a partir de la costa ibérica de la Península, y que prolongándose hasta Grecia ha planteado el problema del origen griego del tipo, como ha estudiado muy detenida y documentadamente H. Sandars (1).

En la Península aparecen falcatas ante todo en la necrópolis post-hallstáttica de Alcacer do Sal en Portugal (2), asociadas a tipos de antenas degeneradas y lo mismo sucede en la cultura ibérica andaluza, en la necrópolis de Illora (Granada) (3), en la de Almedinilla (Córdoba) (4), en la de Galera (Granada) (5) y en Villaricos (Almería), en estas últimas con vasos griegos del siglo IV (6). Además, tenemos representaciones de falcatas muy abundantes en las figuritas de guerreros de bronce de los santuarios de Castellar de Santisteban y Despeñaperros en Andalucía, y en el SE. en otros guerreros de bronce de un posible santuario de San Antonio el Pobre, cerca de Murcia, en una estatua de guerrero de piedra de Elche y pintadas en el vaso de los guerreros de Archena (7). Por fin han aparecido falcatas en el poblado ibérico de San

(1) Sandars, *The weapons of the Iberians* (*Archaeología*, 1913).

(2) *O Archeologo Portugues* (I, 1895), págs. 78 y siguientes.

(3) Artiñano, *Catálogo de la Exposición de hierros*, etc., números 94, 95 (falcatas) y 97, 98 y 99 (espadas y puñales de antenas cortas del tipo D), con las figuras correspondientes.

(4) Museo de Córdoba, inédita.

(5) Cabré (Juan) y Motos (F. de), *La necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, prov. de Granada) (Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, Madrid, 1920), lámina XIV, fig. 2.

(6) Siret, *Villaricos y Herrerías* (*Memoria de la Real Academia de la Historia*, 1908), lám. XIV.

(7) Falcatas en los relieves de Osuna: Engel y P. París, *Une fortéresse ibérique a Osuna* (*Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, XIII, 1906, págs. 357 y siguientes, láms. XIV, XV y XVI. Para Castellar de Santisteban y Despeñaperros ver, respectivamente: Lantier, *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban* (*Jaén*) (*Memorias de la Comisión de investigaciones paleológicas y prehistóricas*, 1917), y Calvo-Cabré, *Excavaciones en la cueva y collado de los Jardines* (*Santa Elena, Jaén*) (*Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 1917-1919). El material de San Antonio el Pobre, en el Museo de Barcelona, inédito. La estatua de Elche, en P. Paris, *Essai sur l'art et l'industrie del'Espagne primitive*, I (París, 1903), pág. 305, fig. 307. El vaso de Archena en Sandars, *The weapons of the iberians* (*Archaeología*, 1913), lám. VII.

Antonio de Calaceite (Teruel) (1), del siglo III, y en la necrópolis de Cabrera de Mataró de la misma fecha en la cultura de la costa catalana (provincia de Barcelona) (2). Como se ve, las fechas de las falcatas del territorio ibérico coinciden en cuanto nos son conocidas con las fechas de las falcatas del Centro de España o de Portugal: el fin del siglo IV y el siglo III. En la Península, la falcata debió durar mucho, pues todavía en el siglo I antes de J. C. sabemos que se usó en la batalla de Munda, por el testimonio de un veterano de César, y además, en el año 23 a. de J. C., se acuñó una moneda del legado de Augusto Publio Carisio, con representación de falcata (3).

Nada impide en España que la falcata sea un nuevo caso de influencia post-hallstáttica del Centro sobre la costa ibérica.

En el resto de la Europa bárbara aparecen falcatas, de tipos distintos en cada localidad, y siempre en culturas dependientes de la hallstáttica o de sus sucesoras, asociadas también al tipo del cuchillo curvo que es uno de los más característicos del último período del Hallstatt o del primero de la civilización de La Tène. Los hallazgos en cuestión son los siguientes: ciertos ejemplares italianos citados por Cartailhac (4), en general del N. de Italia (relieve de Volterrae, ejemplares del Museo de Perugia y de Preneste) y otro de Tolentino en Chiento en la civilización de la vertiente adriática del Apenino, relacionadas casi siempre con el final de la civilización etrusca, los de las necrópolis de Saint Michael (Carniola) (con material de la época final del Hallstatt y de La Tène) y en Bosnia en Bihac (con material de principios de la época de La Tène) y en Sanskimost (5). La distribución geográfica de las falcatas de la Europa bárbara, precisamente en la periferia de la zona de influencia de la civilización hallstáttica (España, Italia y países del otro lado del Adriático), el cuchillo curvo asociado con la falcata y la diversidad de tipos en cada región, harían creer en una evolución del cuchillo curvo verificada con plena autonomía en cada uno de dichos territorios periféricos de zona de influencia hallstáttica.

Pero los ejemplares griegos han hecho sospechar que el verdadero

(1) Museo de Barcelona.

(2) Rubio de la Serna, *Noticia de una necrópolis anterromana descubierta en Cabrera de Mataró* (*Memorias de la Real Academia de la Historia*, 1888), lámina V, figura 3.

(3) Sandars, *The weapons of the iberians* (*Archaeologia*, 1913), páginas 53 y 54.

(4) Cartailhac, *Les Ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal* (Paris, 1886), páginas 257 y siguientes.

(5) Saint Michael en Carniola: Much, *Kunsthistoricher Atlas, I* (Viena, 1889), lámina LIX, números 4, 5 y siguientes.—Bihac, *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und Herzegovina,* VII, 1900, págs. 3 y siguientes, figs. 4, 6 y 19.—Sanskimost, id. id., VI, 1899, figs. 20, 48, 66 y 78. — Glasinac, id. id., V, 1897, figs. 51, 52, 140, 149, 175 y 176.—Strbi (Visegrad), id. id., VI, 1899, pág. 56.

origen se halla en Grecia y hasta en Oriente (1). El tipo tradicional de espada griega recta, dominante en el siglo VI, se comienza a sustituir por la falcata a fines del siglo VI y en el V, como podemos observar a través de las representaciones de falcatas de las pinturas de figuras rojas (estilos de Brygos, Duris, etc.). Además se conocen ejemplares de falcatas de Grecia y de la frontera griega del Adriático (Dodona). Más hacia el E. sólo se conoce la representación de una falcata en el monumento de las Harpias de Xantos del tiempo de las guerras médicas. En Oriente no hay falcatas, aunque sí cuchillos curvos, que también abundan en Grecia antes y después de la aparición de la falcata. Hay que advertir también que las falcatas griegas se distinguen de las demás por su empuñadura en forma de cabeza de pájaro; en las españolas el puño afecta una forma que se ha identificado con una cabeza de caballo, y en los demás lugares o bien las empuñaduras son incompletas o su forma no tiene nada que ver con las griegas ni españolas.

Mr. Horace Sandars cree poder ver en las falcatas griegas los prototipos formados por evolución del cuchillo curvo oriental. Los Iberos la aprenderían de los Griegos, acaso a través de los mercenarios que mandó Dionisio de Siracusa en auxilio de Esparta en la guerra contra Beocia (369-368), y de los Iberos pasaría al Centro de la Peninsula.

Pero, como ya sospecha Hoernes (2), esta conclusión es discutible. La diversidad de tipos habla de un posible desarrollo, paralelo e independiente, en cada uno de los países que usaron la falcata. La carencia de falcatas en Oriente obliga a suponer que los Griegos, en todo caso, no pudieron tomar de allí más que los cuchillos curvos. Pero la abundancia de cuchillos curvos en la civilización hallstáttica, y la aparición de la falcata en sus zonas de influencia, hacen posible también que el cuchillo curvo, de donde salió, fuese el del Centro de Europa. Además, casi al mismo tiempo que comienza la falcata en Grecia, se conoce ya a lo largo de la costa del otro lado del Adriático, y entre ambos países está el hallazgo de Dodona, que contribuye a hacer verosimil el origen central.

Creemos, pues, mejor la aparición de la falcata en España como un desarrollo autónomo post-hallstáttico que la adopción del modelo griego.

La espada tipo Alar del Rey, la espada de hoja ancha y el puñal doble globular.—Por fin, en lo que se refiere a las espadas de la cultura post-hallstáttica, hay que mencionar el problema del puñal sin empuñadura que aparece en la necrópolis de Alpanseque (3) y que se rela-

(1) Sandars, *lug. cit.*

(2) Recensión del trabajo de Sandars en la *Wiener Prähistorishe Zeitschrift*, I, 1914, pág. 85.

(3) Cerralbo, *Las necrópolis ibéricas* (*Congreso de Valladolid*), lám. V, figura 3, y Cabré, *Una sepultura de guerrero ibérico de Miraveche* (*Arte Español*, 1916, figura 3).

ciona con hallazgos semejantes del N. de la provincia de Burgos: Alar del Rey (1) y Miraveche (2), y en el E. de Asturias, Caravia (3), del cual trataremos más adelante, asi como plantear el que ofrecen los tipos de la espada recta y de hoja ancha, bien distintas de las demás posthallstátticas, y el puñal doble globular.

La espada de hoja ancha aparece ya en el primer período (4) (Aguilar de Anguita, Quintanar de Gormaz, Olmeda) y parece seguir en el segundo (Atance, Alpanseque), no pasando, al parecer, a las últimas necrópolis (por ejemplo, Osma o Arcóbriga).

Fuera del Centro, que sepamos, no se ha encontrado más que en la necrópolis de Illora (en la provincia de Granada (5) y en Villaricos (Almería) (6), siempre con espadas de antenas del tipo D, o sea del grado intermedio, entre las del primero y las del segundo período, y en el segundo lugar con vasos griegos de fines del siglo IV.

El hecho de que en el Centro de España esta espada es algo rara, y que produce el efecto de un tipo forastero, nos induce a creer que en él hay que ver algo tomado de otra parte, y el ejemplar de Illora nos hace suponer si será un tipo de origen ibérico que se transmitió a los pueblos del Centro de la Península. En Illora conocemos su empuñadura completa (de la cual falta siempre la parte superior en Castilla), que termina en unos círculos de hierro planos que parecen haber sujetado una bola de otra materia, madera o hueso, y que en su parte media tiene un pequeño saliente por cada lado (fig 5, núm. 1).

Este tipo acaso explique el origen del puñal con dos discos (o doble globular, como también se ha llamado), que sólo aparece en las últimas necrópolis castellanas del siglo III (Arcóbriga, Osma, Ciruelos) (7), y

(1) Cabré, *Acrópolis y necrópolis cántabras de los celtas berones del Monte Bernorio* (publicación de la Sociedad Española de Amigos del Arte). Madrid, Gráficas reunidas, 1920.

(2) Cabré, *Una sepultura de guerrero ibérico de Miraveche.* (*Contribución al estudio de las armas y religión de los iberos en España.*) (*Arte Español*, 1916.)

(3) A. de Llano, *El libro de Caravia* (Oviedo, imprenta Gutenberg, 1919, fig. 35).

(4) Aguilar de Anguita: Cerralbo, *Necrópolis ibéricas* (*Congreso de Valladolid*), lám. V, fig. 2, pág. 2.— Quintanar de Gormaz: Artiñano, *Catálogo*, núm. 148.— Posible ejemplar de Atance: Cerralbo, *Necrópolis ibéricas* (*Congreso de Valladolid*), figura 14.—Alpanseque: Artiñano, *Catálogo*, números 8 y 10.

(5) Artiñano, *Catálogo*, núm. 9.

(6) Siret, *Villaricos y Herrerías* (*Memoria de la Real Academia de la Historia*, 1908), lám. XIV, núm. 63.

(7) Véase el ejemplar de Ciruelos en Cerralbo, *Necrópolis ibéricas* (*Congreso de Valladolid*), fig. 45 (publicado en Artiñano, *Catálogo*, núm. 24, sin indicación de procedencia). El material de Osma, en los Museos de Barcelona y Madrid, inédito, excepto una corta noticia de Mélida, Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1917 (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1913) con el grabado de un sepulcro, lám. VII.

que además se ha encontrado en el campamento romano de Aguilar de Anguita (¿hallazgo suelto?) (1) y en Numancia (2) en la capa ibérica, lo cual demuestra que sobrevivió a la cultura post-hallstáttica. También se conoce un puñal semejante de Tarragona (Museo de Tarragona, inédito hasta ahora) (lám. IV, núm. 10). Es posible que el puñal doble globular sea una evolución de la espada de hoja ancha (véase la fig. 5), pues también se caracteriza por su hoja, mucho más ancha relativamente a la de las espadas o puñales de antenas. En lo que se refiere a la empuñadura parece haber conservado la bola del pomo, que debieron tener también las espadas de hoja ancha, a juzgar por la de Illora, y ha transformado el pequeño saliente a cada lado de la mitad de la empuñadura en un disco que se interpone en ella. Parece comprobar esta hipótesis una variente del puñal doble globular, que también se encuentra en las necrópolis expresadas (Osma), el cual en la parte media de la empuñadura no tiene el disco, sino que conserva los dos pequeños salientes y que en el mismo pomo ofrece alguna diferencia con respecto al tipo corriente de puñal doble globular. Esta variante (fig. 5, núm. 3) representaría un grado intermedio en la tipología en cuestión.

La cerámica.—La cerámica, de la que aquí no intentamos hacer ningún estudio detallado por falta de elementos (3), sino sólo señalar algunos puntos de vista, tiene, en general, formas muy parecidas en todas las necrópolis, y desde muy temprano parece que se hizo a torno, aunque no faltan vasos a mano hasta en las últimas necrópolis (por ejemplo, Osma).

En general, sus tipos son relativamente pocos, aunque cada uno ofrece gran número de variantes.

A) Los tipos que parecen fundamentales son el vaso de forma casi esférica y sin bordes, que frecuentemente desarrolla un pie rudimentario o a veces bastante alto.

B) Un vaso de forma cónica, borde ligeramente saliente y fondo convexo, que con frecuencia se abre mucho por la parte de la boca, dando lugar a una variante que se aparta de la forma fundamental.

C) Un plato hondo de fondo convexo y borde muy pronunciado.

D) Una jarra de panza muy esférica con cuello alto que se cie-

(1) Artiñano, *Catálogo*, núm. 25 (sin grabado).

(2) *Excavaciones de Numancia* (Madrid, 1912), lám. LVI.

(3) Debemos renunciar a citar para cada tipo todos los ejemplares que conocemos ante la imposibilidad de que tales citas resulten exactas; pues el material de cerámica lo estudiamos muy sumariamente al visitar las colecciones del Marqués de Cerralbo en Santa María de Huerta en 1913, y en las publicaciones no han aparecido fotografías muy satisfactorias.

En general, las formas fundamentales, salvo las que se citarán especialmente, parecen comunes a muchas necrópolis.

rra poco a poco hasta que antes de llegar al borde se dobla hacia fuera, generalmente con dos asas. Una variante de tamaño más reducido tiene una sola asa y es de paredes muy gruesas.

E) Una escudilla de fondo esférico y de paredes casi cilíndricas, ligeramente estranguladas cerca del borde.

F) Tapaderas de forma cónica terminadas en un botón.

G) Escudillas de forma cónica invertida, con dos asitas o con una sola.

H) Platos poco profundos con dos asitas que, a veces, tienen un pie muy alto.

I) Diversas variantes de vasos que se parecen a la vez a los tipos A y B, pero con pie bastante alto algunas (1).

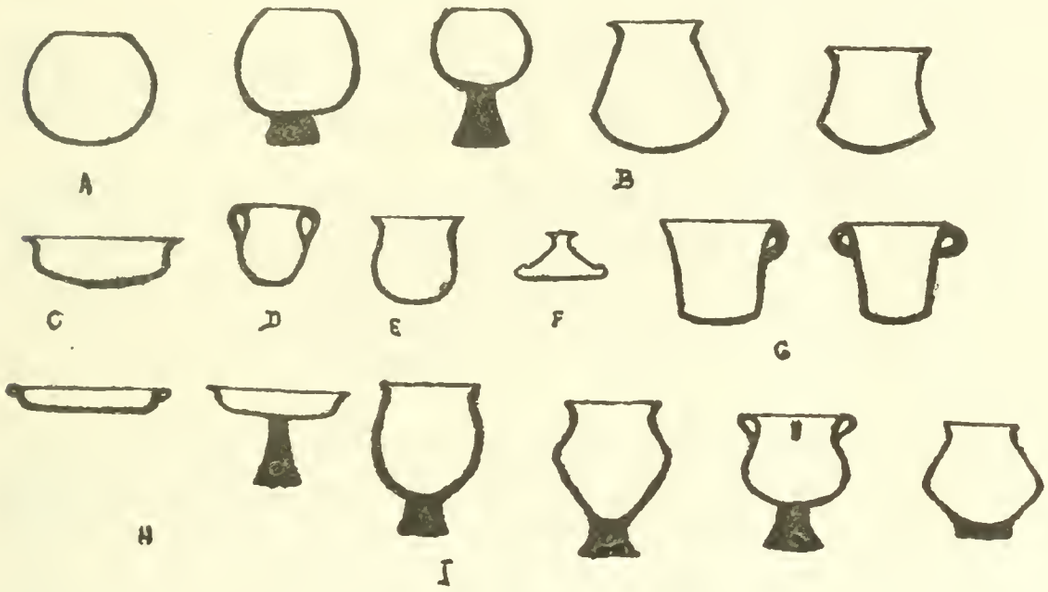


FIG. 7.
Formas principales de la cerámica post-hallstáttica.

La mayor riqueza de formas y de variantes, por ahora la conocemos en la necrópolis de Luzaga. Acaso sea porque las fotografías publicadas de su cerámica permiten mejor estudiar sus tipos que las de otras necrópolis (2). En ella abundan, sobre todo, los tipos con pie alto.

(1) El material publicado es el siguiente: Aguilar de Anguita, *Las necrópolis ibéricas* (*Congreso de Vallladolid*), fig. 5 y lám. II (*Congreso de Ginebra*, fig. 3 y 2, resp.).—Luzaga, ver la nota siguiente y además la fig. 9 y la lám. III del lugar citado del Congreso de Ginebra.—Alpanseque, *Congreso de Valladolid*, fig. 4.—Atance, *Congreso de Valladolid*, figs. 13, 14 y 15.—Arcóbriga, *Congreso de Ginebra*, figs. 20, 23 y 24, y *Congreso de Valladolid*, figs. 6 (23 de Ginebra), 30 (fig. 24 del *Congreso de Ginebra*), 31, 32, 33 (fig. 20 del *Congreso de Ginebra*).

(2) De Luzaga. Véase Cerralbo, *Las necr. ib.* (*Cong. de Vall*, figs. 7 y 8, páginas 20 y 22).—*Las necr. ib.*, *Cong. de Ginebra*, figs. 18 y 17 (en las págs. 616 y 615), respectivamente.

Otro fenómeno interesante es la presencia de ornamentos pintados que es frecuente en las necrópolis del segundo período (Luzaga, Molino de Benjamín, Arcóbriga, Osma, Gormaz, etc.), y que o bien se reducen a simples líneas negras que dan la vuelta al vaso, o reproducen los motivos más sencillos de la cerámica ibérica, y por excepción pájaros estilizados (Osma) (1).

Si ahora nos preguntamos por las posibles relaciones de la cerámica post-hallstáttica castellana, con la de otros territorios o culturas, en seguida salta a la vista que los ornamentos pintados parecen más bien una influencia de la vecina cultura ibérica que algo indígena.

En cambio, ciertas formas post-hallstátticas debieron influir en las ibéricas, sobre todo en la cultura vecina del Bajo Aragón, perdurando más tarde hasta Numancia. El tipo B es muy frecuente en toda la cerámica ibérica, a menudo redondeando más sus formas.

En la cerámica de Numancia son muchos los tipos que recuerdan los post-hallstátticos y que son un digno paralelo de la adopción del puñal doble globular.

El tipo E parece abundar y tiene con frecuencia dos asas (2). También las formas emparentadas con el tipo D (3). Del tipo H, o sea la copa con pie alto, hay multitud de variantes (4). También parece una forma de tradición post-hallstáttica cierto plato con pie bastante alto que puede relacionarse con la forma C de las necrópolis castellanas (5).

El grupo de cerámica que ofrece mayores semejanzas con los vasos castellanos es indudablemente el de la cultura post-hallstáttica francesa. En ella existen los vasos esféricos como los del tipo A (Avezac-Prat) (6), el vaso del tipo B con más o menos abundancia de variantes (Avezac Prat Ger) (7), el tipo C (Sainte Foy y Roquebrune en Le Tarn) (8), pero,

(1) En Osma también hay una cabecita en relieve. Véase el intento, poco afortunado, de explicar la decoración de Osma por influencia púnica en Cabré, *Urna cineraria interesante de la necrópoli de Uxama* (*Coleccionismo*, núm. 62, 1918). Véase sobre la pintura en la cerámica post-hallstáttica castellana: Bosch, *El problema de la cerámica ibérica* (Madrid, 1915, págs. 33 y sigs.)

(2) *Exc. de Numancia*, lám. XXXI, C; lám. XXXII, A. Con ellos parece deberse agrupar la variante, con pie y asa, de la lám. XXXIV, H y J.

(3) *Exc. de Num.*, lám. XXXIV, fig. H.

(4) *Exc. de Num.*, lám. XXXII, B; lám. XXXIII, B; lám. XXVI, C y E; lámina XXXI, A y E.

(5) *Exc. de Numancia*, lám. XXIV, fig. E.

(6) Piette-Sacaze, *Les tertres funéraires d'Avezac-Prat* (París, Masson, 1899), lám. XXIII, 3.

(7) Piette-Sacaze, lám. XXVII, 3.—Pothier, *Les tumulus du plateau de Ger* (Paris, Champion), 1900, pág. 144, fig. 36.

(8) Joulin, *Les sépultures des âges préhistoriques dans le Sud Quest de la France* (*Revue Archéologique*), 1912, I, pág. 33, fig. 35).

sobre todo, los tipos con pie alto, que ofrecen gran cantidad de variantes, unas veces con el cuerpo del vaso muy esférico (1), otros con la forma del vaso de doble cono unida por la base (2).

Sin embargo, dentro de las semejanzas con las castellanas, las formas de las necrópolis francesas tienen algo que las relacionan más directamente con las de la primera Edad del Hierro del S. de Francia, sin las espadas hallstátticas y con las necrópolis catalanas de la misma época, cosa que puede hacer referencia a ciertas diferencias étnicas.

Toda la cerámica post-hallstáttica tiene, pues, un cierto aire de familia que proviene indudablemente de la cerámica de la verdadera época hallstáttica, o sea de la primera Edad del Hierro. El vaso del tipo B, el plato hondo del tipo C, parecen remontarse, variando más o menos sus perfiles al florecimiento del Hallstatt y los mismos pies altos parecen haber comenzado ya a fines de la primera Edad del Hierro.

Precedentes en la Península, aunque no deba buscarse en ellos una relación genética respecto a la cerámica castellana post-hallstáttica, se hallan en la extensión de la civilización del S. de Francia de la primera Edad del Hierro que se ha mencionado al tratar de las necrópolis catalanas, sobre todo en la de Tarrasa y en la de Anglés.

B) La civilización del Occidente de la Península

Veamos en el Occidente de la Península qué es lo que puede considerarse contemporáneo de la cultura post-hallstáttica castellana y qué relaciones existen entre ambas regiones.

a) *La necrópolis de Alcacer do Sal.*—En Portugal, la necrópolis de Alcacer do Sal (3), desgraciadamente mal explorada, produjo espadas de antenas degeneradas (tipo C); una falcata, varias puntas de lanza y fíbulas de arco sin botón, y anulares y cierres de cinturón del tipo *b* de la serie B. La cerámica consiste en vasos de tipos semejantes a los de las necrópolis castellanas, vasos ibéricos, seguramente importación de Andalucía y con vasos griegos de figuras rojas decadentes, o sea del siglo IV a. de J. C. Ello, además de comprobar en Portugal la existencia de la cultura post-hallstáttica, refuerza la cronología obtenida antes, o sea el

(1) Piette-Sacaze, *lug. cit.*, lám. XVI, 3; XVIII, 4; XX, 5.—Pothier, *lug. cit.*, página 58, fig. 15; pág. III, fig. 29; pág. 145, fig. 37.

(2) Piette-Sacaze, *lug. cit.*, lám. XXIII, 5; XXIV, 3; XXVI, 7.

(3) Grabados en Estacio da Veiga, *Antiguidades Monumentaes do Algarve*, IV (Lisboa, 1891), lám. XXXIII, pág. 268.—Las espadas de antenas y falcatas en *O Archeologo Portugues*, I, 1896, págs. 28 y sigs.; idem, id., XIII, 1908, págs. 224 y siguientes. Vasos griegos en Leite de Vasconcellos: *Historia do Museu Etnologico portugués* (Lisboa, Imprenta Nacional, 1915, págs. 187-188 y lám. VII, figuras 56 y 56, A.)

fin del siglo IV, para el principio del II período: aunque las cráteras en cuestión, en realidad sean algo anteriores a fin del siglo IV y sobre todo a la primera mitad del III (fecha que parece se debe atribuir por lo dicho anteriormente al tipo C, de antenas degeneradas). Hay que tener en cuenta que la rareza de los hallazgos de cráteras griegas obliga a suponer que antes de enterrarse debieron estar en uso largo tiempo, y así no puede tomarse como base de la cronología de los objetos acompañantes en la sepultura la fecha de su fabricación, sino otra algo más tardía. En cambio, la frecuencia de las demás bases de la cronología castellana, las espadas y las fíbulas de La Tène, obliga a dar a los objetos acompañantes la misma fecha que a ellos con pocos años de diferencia.

b) *Los castros y sus grupos geográficos.*—Otra cosa que se debe relacionar con la cultura post-hallstáttica del Centro de España en el Occidente de la Península es la de los castros y citanias de Portugal y Galicia (1). Es una nota común a toda ella la aparición normal de fíbulas anulares y de botón de los mismos tipos que se encuentran en las necrópolis post-hallstátticas castellanas. A dicha cultura pertenecen también los collares llamados "torques", de oro o plata, que en el interior de España son desconocidas, reduciéndose a las zonas costeras del Occidente de la Península. Tales collares no son otra cosa que una interpretación local de los collares del I período de La Tène y se explica su aparición en el Occidente de la Península y su falta en el interior, por el mayor aislamiento de éste y por las relaciones de aquél por mar, por las costas de Bretaña y de Inglaterra, vecinos de los focos principales de la cultura de La Tène.

En cuanto a los mismos castros y citanias, y al restante material que en ellos se encuentra, parece poder comprobarse en ellos dos grupos: el primero, en el N. de Portugal y en Galicia (Sabroso, Briteiros, Terroso, en Portugal, Santa Tecla, junto a la Guardia en Pontevedra); el segundo, más al S., desde la divisoria de las cuencas del Mondego y del Duero (Santa Olalla, O Crasto), en los cuales también el material ofrece algunas diferencias.

En el grupo del N. (2), las plantas de las casas suelen tender a las

(1) Véase la bibliografía citada en la *Arqueología prerromana-hispánica*, página 190.

(2) Véanse grabados en Cartailhac, *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal* (Paris, Reinwald, 1886).—P. Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* (Paris, Leroux, 1905).—F. Martins Sarmento, *Materiaes para a archeologia do concelho de Guimaraes* (*Revista de Guimaraes*, XIX, 1902, y XXVI, 1909).—Fortes, *As fibulas do Noroeste da peninsula* (*Portugalia*, II, 1905-1908, página 15 y siguientes). No es preciso insistir aquí en que las pretendidas influencias micénicas que se quisieron ver en la "Pedra Formosa" y otras esculpidas de Sabroso y

formas circulares, mientras que en el S. abundan las casas de forma rectangular (1), aunque existan también las empalizadas de defensa de forma oval que cierra todo el poblado. En tales formas circulares hay que ver la conservación de tradiciones que se enlazan con el N. de Francia y el Centro de Europa, en donde los *remparts* o los *Ringwälle* de los poblados y refugios de las culturas de Hallstatt y de La Tène afectan tal forma. En cambio, en las formas rectangulares del S. hay que ver una influencia ibérica de la costa del S. de la Península.

Otra cosa en que aparece también cierta diferencia entre el N. y el S., diferencia que sólo puede explicarse por la influencia ibérica que se hizo sentir en el S., es el contraste entre la cerámica a mano con decoraciones estampadas (sobre todo circulitos concéntricos) que domina en la del N. y la del S., en donde, aunque no falta tampoco la cerámica a mano estampada, aparece una gran cantidad de vasos a torno, algunos con decoraciones de zonas de color pintadas (Santa Olalla), como en la cerámica ibérica de Andalucía (especialmente la de Carmona), aunque claramente se ve que en el Portugal de esta época la pintura de la cerámica en un fenómeno no indígena.

En O Crasto aparecen un cierre de cinturón de bronce (tipo parecido al de la serie A, de Castilla) que parece ser cosa rara en Portugal, contra lo que sucede en los focos de la cultura post-hallstáttica de Castilla.

Tal cultura de los castros de Portugal (grupo N) y Galicia parece proseguirse sin interrupción hasta la epoca romana, siendo muy abundantes los objetos romanos en castros típicos con material parecido al de los post-hallstátticos. Desgraciadamente, faltan investigaciones metódicas en los castros gallegos en número suficiente para poder conocer bien la evolución de sus culturas.

c) *El fin de la cultura de los castros.*—Al S. del Duero parece que puede precisarse el fin de la cultura de los castros en un tiempo anterior a la llegada de los romanos, interponiéndose entre aquélla y el florecimiento de la civilización romana otra sumamente pobre.

Esta civilización intermedia ofrece como nota característica frag-

Briteiros no tienen hoy ya ningún fundamento, y que tales objetos parecen, incluso pertenecer a un tiempo más tardío que el del florecimiento de la cultura de los castros. Para Galicia, ver Calvo: *Citanias gallegas* (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI, 1914, págs. 63 y sigs.).—Castillo y López, *Los castros gallegos* (*Boletín de la Sección ateneista de la reunión de artesanos de La Coruña*, 1907, página 911).

(1) Para la cultura de los castros del S., véase: Santos Rocha, *Estações prerromanas da idade do ferro nas visinhanças de Figueira* (*Portugalia*, II, 1905-1908 y sigs.).—Idem, *As louças pintadas do castro de Santa Olalla* (*O Archeologo Portugues*, XXI, 1916, págs. 1-12, entre otros muchos trabajos).

mentos de cerámica pintada con simples líneas rojas, al parecer una cerámica ibérica muy pobre (S. Juliâo, Guiffôes) (1).

d) *El Bajo Alemtejo y el Algarve.*—En el extremo S. de Portugal es difícil saber si la cultura de los castros penetra o no en sus formas típicas; desde luego puede afirmarse que en todo caso no es este uno de sus hogares importantes. Puede afirmarse también respecto al Bajo Alemtejo que su cultura debió tener cierta personalidad propia que representan ciertos objetos de bronce (algunos encontrados en sepulturas entre Ourique y Almodóvar y otros hallazgos sueltos de la región de Beja) de formas únicas hasta ahora en la Península, así como los sepulcros de Bensafrim con objetos de hierro y de bronce de un tipo peculiar. Al mismo tiempo por el Algarve se extendió también la cerámica ibérica del tipo andaluz, acaso por importación, como lo demuestra un vaso de tal especie conservado en el Museo Etnológico Portugués de Lisboa, procedente de Faro (Algarve) (2).

***

Así resulta claro que en Portugal y Galicia hay una cultura céltica, representada por los castros y por la necrópolis de Alcacer do Sal, que ofrece dos grupos característicos: desde la divisoria entre el Duero y el Mondego hacia el N., y de la expresada divisoria hacia el S., por lo menos, hasta Alcacer do Sal. En esta cultura céltica se introduce en el grupo meridional una influencia ibérica de Andalucía, influencia que también se halla en el Algarve, que parece tener una cultura distinta de la de los castros célticos.

C) Comparación de los resultados arqueológicos con los de los textos

1) *La localización de las tribus.*

Si ahora comparamos los resultados arqueológicos con los de las fuentes podemos llegar a una conclusión segura.

Las culturas estudiadas o sean la post-hallstáttica de Castilla, con

(1) J. Fontes, *La station de S. Juliâo aux environs de Caldellas* (*Bulletin de la Société portugaise des Sciences naturelles*, VII, 1916). Además, en el Museo de Oporto hay unos fragmentos de cerámica ibérica a torno sin pintar, procedentes de Guiffôes (inéditos) que todavía son más típicos que los de S. Juliâo, consistiendo principalmente en fragmentos de jarros de borde plano y asa doble.

(2) Véase la obra antes citada de Estacio da Veiga, *Antig. mon. do Algarve*, pág. 196 y sig. (Ourique, Almodóvar, Beja) con la lám. XXV y 250 y sig. con la lám. XXIX (Bensafrim), y Cartailhac, *Les âges préhistorique de l'Espagne et du Portugal*, que en la pág. 263, figs. 379 a 382, reproduce algunos objetos de bronce del Bajo Alemtejo. El vaso de Faro inédito, que sepamos.

sus extensiones por la cordillera ibérica hasta Cuenca por un lado, y la cultura de los castros por otro, con sus dos grupos geográficos, el del N. con Galicia y el del Centro de Portugal, particularmente la región del Tajo, ocupan exactamente los territorios atribuídos por las fuentes a tribus célticas. En el Occidente, el grupo del N. ocupa la región de los Saefes; compárense los *ardui colles* de Avieno (que por razones topográficas hemos creído mejor el NW. de la Península que en la Meseta, como quería Schulten) con el grupo tan marcado de la cultura de los castros, que comprende también Galicia, y con la existencia allí desde el último periodo de la cultura hallstáttica, propiamente dicha (los puñales de antenas del siglo VI), y se verá que no es preciso más para la identificación. El grupo del Centro de Portugal, principalmente del Tajo, no corresponde a otros que a los *Cempsi*, explicándonos las influencias ibéricas en el mismo por el indudable contacto que entrambos pueblos debió existir; recuérdese la vía comercial que cita Avieno y que iba de Ménaca a Tartessos y de Tartessos a la desembocadura del Tajo (1).

Otra cosa en la cual concuerdan textos y arqueología es el fin de la cultura de los castros en ciertas regiones de Portugal y su sustitución por una cultura ibérica pobre, que no refleja otra cosa que el fin del dominio celta en la región a causa de la invasión lusitana y que tiene sus núcleos principales en las inmediaciones de la meseta N. En cambio, al NW. del Duero, en donde incluso en la época romana se conocen tribus célticas (Celtici, después llamados Callaeci), la cultura de los castros parece durar hasta la época romana

A pesar de lo inseguro de nuestros conocimientos de la arqueología del Algarve en esta época, la ausencia de la cultura típica de los castros parece reflejar también lo que sabemos por los textos, o sea la existencia aquí del pueblo Cyneta, al parecer no céltico.

En cuanto a la civilización post-hallstáttica castellana, tenemos en ella el siguiente problema: Los textos citan los Berybraces en las montañas, que situadas al W. de las llanuras valencianas (pertenecientes al sistema ibérico, y constituyendo su avanzada hacia la costa E. en forma de codo), vienen a ser como una prolongación del territorio de la cultura post-hallstáttica castellana y con el cual la cuenca del Jiloca le pone en comunicación; precisamente esta unidad geográfica (2) tiene su correspondiente en la unidad cultural representada por el material de las necrópolis de la provincia de Cuenca en su zona inmediata a la de Valencia; así cabe la suposición de que si el territorio de las necrópolis de Guadalajara no pertenecen también a los Berybraces, debió, por lo menos, corresponder a una tribu precisamente emparentada con ella.

(1) Avieno, V. 178-179.

(2) Más tarde, al iberizarse la Península, la misma unidad geográfica aparece en el territorio, que los textos asignan a los Celtíberos.

He aquí, pues, reflejada en la Arqueología, con su diversidad de culturas locales que conservan una personalidad bien marcada, a pesar de sus íntimas analogías, la diversidad de tribus célticas a que aluden los textos.

2) *Los hallazgos del N. de la Península.*

Debemos ahora tratar del problema que ofrecen ciertos grupos de hallazgos que aparecen en la periferia de la cultura de los Celtas y que pueden interpretarse de distintas maneras. Tales son los hallazgos de los castros de Asturias, el grupo Alar del Rey-Miraveche en la alta provincia de Burgos y la necrópolis de Peralada en Cataluña, cosa que lleva a tratar también de la cultura post-hallstáttica del S. de Francia.

En Asturias el castro de Caravia ha ofrecido como material utilizable para la filiación y cronología de la cultura que representa, junto con algunos otros de la parte de Asturias cercana a la provincia de Santander, lo siguiente: cerámica a mano con decoraciones estampadas (circulitos concéntricos) (1) e incisa análogas a las de los castros de Galicia y Portugal y que aparece también en las necrópolis post-hallstátticas de Castilla; fíbulas de botón post-hallstátticas (2), algunas con el apéndice muy cerca del arco, lo cual supone un momento algo tardío de la evolución, paralelo al final del I período de La Tène (3) o primeros del II, y una hoja de puñal sin empuñadura maciza, terminando la hoja en una espiga (4), que se agrupa con las de Alar del Rey.

La civilización del castro de Caravia está, pues, llena de elementos post-hallstátticos; sin embargo, la presencia del puñal indicado nos da un elemento nuevo, cuya importancia y significación apreciaremos mejor después de tratar de los siguientes hallazgos de monte Bernorio en Alar del Rey.

Del N. de la provincia de Burgos, o sea de los pasos que desde la Meseta conducen a la provincia de Santander, se conoce un grupo de hallazgos, conservado en el Museo del Marqués de Comillas en Comillas (Santander), los cuales indudablemente proceden de una necrópolis (5). Comprenden varios puñales exclusivamente de un solo tipo, sin empuñadura maciza y con espiga, parecidos al citado del castro de

(1) A. de Llano, *El libro de Caravia* (Oviedo, imprenta Gutenberg, 1919, página 55, fig. 30, y pág. 53, fig. 29).

(2) Idem íd., pág. 47, fig. 25.

(3) Idem íd., pág. 47, fig. 25, parte superior.

(4) Idem íd., pág. 61, fig. 35.

(5) En *Arqueología prerromana-hispánica* se suponía ya esto. Luego Cabré, exhumando antiguos documentos que tratan de las circunstancias del hallazgo, lo ha demostrado claramente: Véase Cabré, *Acrópolis y necrópolis cántabras de los celtas berones del monte Bernorio* (Publicación de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, Gráficas reunidas, 1920).

Caravia. Tales puñales suelen tener vaina de hierro, con curiosas incrustaciones de plata, terminada en una contera, generalmente acabada en cuatro discos (1), rara vez en uno, teniendo la vaina una forma distinta de las que generalmente ofrecen las de los puñales post-hallstátticos castellanos dependientes del tipo de antenas. Algunas veces se conserva el pomo que debería aplicarse a una empuñadura de madera o hueso en la cual se introduciría la espiga en que termina la hoja; el pomo en cuestión es también distinto en absoluto de los corrientes post-hallstátticos. El material acompañante comprende además, entre otros objetos, fíbulas post-hallstátticas de botón, puntas de lanza y placas de cinturón variante del tipo *f* de la serie A.

Parecido al material de Alar del Rey es el del sepulcro de Miraveche (provincia de Burgos) (2) con el mismo tipo de puñal, con vaina terminada en una contera de cuatro discos y con una placa de cinturón plana del tipo *b* de la serie A, que abunda en las necrópolis que ya contienen objetos de La Tène II (por ejemplo, Arcóbriga y Osma).

Aparte de estos hallazgos, el puñal del tipo descrito sólo aparece, esporádicamente y sin la vaina, con la típica contera con cuatro discos, en dos necrópolis post-hallstátticas de la provincia de Soria: Gormaz y Alpanseque (3), en las cuales los tipos corrientes de puñales o espadas pertenecen al tipo D, o sea a la transición entre los dos períodos hallstátticos establecidos anteriormente. Los puñales de Gormaz y Alpanseque por una parte, y las placas de cinturón planas (tipo *b* de la serie B) de Miraveche, que no suelen faltar en las necrópolis post-hallstátticas del último período (por ejemplo, Arcóbriga, Gormaz, Osma, etc.) (4), nos dan la cronología del tipo en cuestión. Por lo tanto, los hallazgos del N. de la provincia de Burgos deben pertenecer a los comienzos del siglo III a. de J. C , y la misma cronología hay que aplicar al castro de Caravia.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que, a pesar de las relaciones de tal grupo de hallazgos del N. de la Península con la cultura de las necrópolis post-hallstátticas, en él no aparecen las espadas o puñales de antenas, viéndose claro que el puñal del tipo Alar del Rey es allí lo característico, mientras en las necrópolis post-hallstátticas es siempre un fenómeno extraño al cuadro general de su cultura. Por todo ello, qui-

(1) La interpretación que da Cabré a la contera en cuestión suponiendo que sustituiría al cierre del cinturón, quedando el puñal regido en sentido horizontal, parece del todo imposible.

(2) Cabré, *Sepultura de un guerrero ibérico de Miraveche* (*El Arte Español*, 1916).

(3) Cabré, *Sepultura de un guerrero ibérico de Miraveche.*

(4) El hallazgo de una de ellas en el poblado ibérico de San Antonio de Calaceite, del siglo III a. de J. C., con espadas y fíbulas de La Tène II, refuerza la cronología obtenida en el Centro de España.

siéramos ver en el grupo Alar del Rey-Miraveche-Caravia una civilización emparentada íntimamente con los Celtas de las necrópolis post-hallstátticas, pero con una cierta personalidad que, a nuestra manera de ver, difícilmente puede atribuirse a otra cosa que a una diferencia étnica fundamental; creemos que si se tratase solamente de una distinta tribu céltica (como supone Cabré al atribuir Alar del Rey y Miraveche a los Berones), no sería lo típico de ella una forma distinta de arma.

En el N. (Asturias, Santander), ni las fuentes citan Celtas, ni existen nombres de lugar célticos: por el contrario, el único texto antiguo que habla de tales regiones (el periplo base de Avieno) cita allí el "pernix ligus". Esto parece confirmar lo deducido del distinto carácter de los hallazgos indicados respecto de la cultura céltica propiamente dicha, y no parece aventurado suponerlos representantes de la civilización de las montañas del N. de la Península ocupadas por tribus indígenas que los griegos identificaron con los ligures. Tanto Alar del Rey como Miraveche (distrito este último lugar de Miranda de Ebro) están en plena zona montañosa, el primero en los pasos de la Meseta en dirección a la provincia de Santander.

3) *Los hallazgos del S. de Francia y de Peralada (Cataluña).*

Algo parecido con lo que sucede con la cultura del tipo Alar del Rey ocurre con la que en el S. de Francia (1) representan las necrópolis de Avezac, Prat, Ger, Sainte Foy, Roquebrune, Mios, Nimes y otras. En realidad es la misma civilización post-hallstáttica española, con puñales de antenas del tipo B, por lo tanto del siglo V-IV a. de J. C., y con cierres de cinturón de garfios y escotaduras abiertas o cerradas del tipo *a* (Mios) o del *b* (Ger, Avezac-Prat) de la serie B, y acaso también el *e* de la serie A (Ger). Se ha hablado ya de la cerámica, que ofrece analogía con la española, aunque en cierto carácter general se aparta de su contemporánea la post-hallstáttica de Castilla para parecerse a la netamente hallstáttica de Cataluña y del S. de Francia.

Esta cultura equivale (cronológicamente) a la de La Tène I, que falta por completo en el mediodía de Francia y que entonces se limita al Cen-

(1) Déchelette, *Manuel d'Archéologie Préhistorique*, etc., II, 2 (*2e âge du fer*). Paris, 1913.—Joulin, *Les sépultures des âges préhistoriques dans le Sud-Ouest de la France* (*Revue Archéologique*, 1912, I, págs. 13 y siguientes, págs. 33 y siguientes, págs 52 y siguientes).—Piette Sacaze, *Les tertres funéraires d'Avezac-Prat* (París, Masson, 1899).—Pothier, *Les tumulus du plateau de Ger*. (París, Champion, 1900.) De la necrópolis de Mios (Gironda) debo la noticia al señor abate Breuil y luego su descubridor, el Dr. Peyneau, me enseñó amablemente el material, que conserva en su casa de Mios. De la de Nimes ignoro si se ha publicado algo, habiendo visto el material en el Museo de Nimes (Musée Archéologique).

tro y N., no entrando en el S. hasta la transición al período segundo. El límite de los hallazgos del Avezac-Prat parece ser por el NW. la región de Burdeos (Mios, Gironde), y en el E. una necrópolis cerca de Nimes.

La filiación étnica de esta civilización post-hallsttática francesa no parece difícil. Si bien en el apogeo de la cultura de la primera Edad del Hierro cruzaron el S. de Francia los Celtas, que luego pasaron a España, no debieron dejar allí grandes restos de población, pues en el siglo VI la fuente de Avieno sólo conoce junto a la costa del Atlántico a los *Dragani*, y en la costa del Mediterráneo los *Sordi* y *Elysices*, de cuyo imperio habla como de algo próximo que sólo han destruído en la costa mediterránea las invasiones ibéricas, las cuales han avanzado ya en dirección al Ródano. Esto indica que la mayor parte del S. de Francia (ligur hasta la invasión gala que por el 400 bajaba por el Ródano y que algo más tarde se introdujo en las vertientes del N. del Pirineo), tuvo una cultura que, como la del Centro de España, es una continuación aislada de la hallstáttica traída por los primeros Celtas, aun cuando éstos hayan emigrado a España o hayan dejado en Francia restos poco importantes, como la tribu de los *Bébryces* (Berybraces), que algunas fuentes confusas citan al N. del Pirineo (1). Lo cierto es que, aunque la cultura fuese derivación de la hallstáttica, como la de los Celtas españoles, la masa general de la población debió ser en el S. de Francia predominantemente ligura, y de ello parecen reflejo las diferencias observadas en la cerámica del S. de Francia con respecto a la post-hallstáttica española, parecían que aquélla continúa mejor las tradiciones liguras de la primera Edad del Hierro.

En Cataluña se conoce algo parecido. Junto a los pasos naturales del extremo E. del Pirineo (Las Alberas), o sea cerca del "Coll de Banyuls", y en medio de un territorio que sabemos que es ibérico, tanto porque las fuentes citan en él tribus que suponen ibéricas (los Indígetas) como por hallazgos pertenecientes a la cultura ibérica (el vaso de l'Aigueta, cerca de Figueras), se descubrió hace bastantes años la necrópolis de Peralada, poco conocida hasta ahora (2), con material exclusivamente post-hallstáttico: puñales de antenas del tipo B, cierres de cinturón de un gancho y escotaduras abiertas (*b* de de la serie A), otros de tres garfios con escotaduras abiertas o cerradas (tipos *a* y *b* de la serie B), la fibula post-hallstáttica de botón, puntas de lanza, soliférrea, etcétera, que podemos fechar en el siglo IV a. de J. C.

Parece tratarse de algo forastero en el país, que se debe probable-

(1) Todas de época avanzada, aunque seguramente apoyándose en fuentes antiguas: Silio Itálico, Esteban de Bizancio, Tzetzes y Zonaras. (Véase sobre ellas *Bebryces* en la *Realencyclopädie* de Pauly-Wisowa.)

(2) Los hallazgos en el castillo de Peralada, en cuyo parque fué descubierta. (Véase Bosch, *Prehistoria catalana*, págs. 258 y siguientes.)

mente a una emigración de gentes del otro lado del Pirineo. Su fecha es la de los grandes movimientos de pueblos, tanto en Francia como en Cataluña (1). La presión de los Galos sobre las tribus liguras de Provenza debió desplazar hacia la Península algunas de las tribus ibéricas de Francia; al llegar los Galos *(Volsci-Tectosages)* al Pirineo, tribus análogas a las que desarrollaron en el mediodía de Francia la cultura de Avezac-Prat, invadiendo el N. de Cataluña, dejaron su rastro en la necrópolis de Peralada (2).

D) La influencia céltica en la civilización ibérica

Para terminar con lo referente a la arqueología de los Celtas y de los demás pueblos no ibéricos de la Península, hay que tratar de la influencia de aquélla en la cultura ibérica del E. y S. de la misma, así como de la cuenca del *Ebro*. En esta última (3) la influencia céltica se hace sentir mucho, sobre todo en su primer período (500 a fin del siglo IV), y se manifiesta particularmente en los objetos de adorno y en la cerámica. Entre los objetos de adorno deben citarse los brazaletes de sección cuadrangular, muy delgados, que abundan en las sepulturas del primer período del Bajo Aragón, y que también aparecen en el poblado de Las Escodinas Bajas (Mazaleón) y el Tossal Redó (Calaceite), así como en el sepulcro de Salzadella y en otros de la provincia de Castellón (por ejemplo, en el de Cabanés). También son tipos comunes con el Centro de España varios cierres de cinturón del Tossal Redó (Calaceite) (variante del tipo *b* de la serie A), de la Gessera (Caseras, provincia de Tarragona) con tres garfios tipo *b* de la serie B) y de San Antonio de Calaceite. En este último poblado aparecen el tipo *b* de la serie A y los tipos *b* y *d* de la serie C, o sea, en lo que se refiere a los últimos, el tipo plano, como en Arcóbriga y Miraveche. En San Antonio tales cierres de cinturón se asocian con fíbulas y espadas de La Tène II También ciertas fíbulas de tipos emparentados con las que en el Centro de España acompañan la típica post-hallstáttica de botón (de arco con botón aún no levantado y serpentiforme), que en general no aparecen ni en el Bajo Aragón ni en el

(1) Véase, sobre los movimientos de las tribus ibéricas de Cataluña a fines del siglo IV, Bosch, *Prehistoria catalana*, págs. 227 y siguientes.

(2) En *Prehistoria catalana,* páginas 258-262, se atribuía la necrópolis de Peralada a Celtas del Sur de Francia, restos de los de la primera Edad del Hierro. Por lo dicho de la absorción de tales elementos por las tribus liguras ya en tiempo de Avieno, parece más probable atribuirla a las últimas.

(3) Acerca de tales influencias en el Ebro, véase Bosch, *Las últimas investigaciones arqueológicas en el Bajo Aragón y los problemas ibéricos del Ebro y de Celtiberia* (*Revista Histórica de Valladolid*, 1910). Acerca de las estaciones de la provincia de Castellón, véase el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (*Crónica*), VI, 1915-1920, en prensa.

restante territorio ibérico: abundan en las estaciones del primer periodo (sepulcros de varias localidades y poblado del Tossal Redo), mientras que en segundo período desaparecen y son sustituídas por las de La Tène II.

La cerámica del primer período ibérico del Bajo Aragón acusa también una fuerte influencia céltica, sobre todo manifestada en el vaso parecido a una copa, con el cuerpo en forma de doble cono unido por la base y con pie alto; esta forma, como se ha dicho, tiene sus paralelos en las necropolis del Centro y en la cultura post-hallstáttica francesa (Avezac-Prat-Ger), pareciendo tener sus raíces en el fin de la verdadera cultura de Hallstatt. En España, durante la primera Edad del Hierro, se conoce de la necrópolis de Anglés, en la provincia de Gerona, de que se ha hablado ya, la cual, si ella misma no puede considerarse como céltica, su cerámica depende, sin embargo, de los tipos hallstátticos (1).

Esta influencia céltica en la cultura del Bajo Aragón y de la provincia de Castellón se explica perfectamente teniendo en cuenta que estos territorios son inmediatos al de los Berybraces, citados por las fuentes, en el extremo de la cordillera ibérica, y ya hemos visto que, desde el punto de vista arqueológico, el territorio de los Berybraces es una prolongación del propio de la civilización post-hallstáttica castellana.

En cambio, la influencia post-hallstáttica del segundo período de la cultura ibérica de la costa catalana (cinturones, con tres garfios, de Ampurias, Cabrera de Mataro, Puig Castellar) parece más fácil que llegara a través del avance de la cultura post-hallstáttica francesa caracterizada por la necrópolis de Peralada, aunque se cruzara con otra influencia del Centro. Esta última introducción en Cataluña, los cierres planos de la serie C, citados de Sidamunt y Puig Castellar (2).

En el SE. y en Andalucía, la influencia céltica se reduce a tipos aislados que aparecen acá y allí. De la necrópolis del Acebuchal, de Carmona, se conoce un cierre de cinturón de tipo céltico (variante B de la serie A) de un solo garfio y escotadura abierta, junto con una fíbula post-hallstáttica que aún no es la característica de botón, propia de la cultura habitual de los Celtas españoles, sino que está más cerca del tipo originario de La Certosa (3). De las necrópolis de Villaricos (Al-

(1) Véase *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V (1913-1914), *Crónica*, páginas 86 y siguientes, con grabados. Ya hemos expuesto las razones que obligan a considerarla no ibérica.

(2) Déchelette, *Agraffes de ceinturon ibériques d'origine héllénique*. (*Opuscula Archaeologica Oscari Montelio dicata*). Stockholm, 1913.

(3) Bonsor, *Les colonies agricoles pré-romaines de la vallée du Betis* (*Revue Archéologique*, 1899, II), pág. 151, fig. 6. Véase también Déchelette, *Agraffes de ceinturon ibériques d'origine héllénique* (*Opuscula Archaeologica Oscari Montelio dicata*. Stockholm, 1913) y una recensión de este último trabajo en la *Crónica* del *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V, 1913-1914, pág. 942.

mería) (1), Almedinilla (Córdoba) (2) e Illora (Granada) (3) se conocen puñales de antenas cortas (tipo C).

Del problema de la espada falcata se ha tratado ya, así como del puñal doble globular de Tarragona (lám. IV, núm. 10) y de la persistencia de tipos post-hallstátticos en Numancia (puñal doble globular, formas de cerámica).

III

Conclusión. — La invasión de los Celtas y sus movimientos en la Península

Hemos visto cómo, comparando las noticias de los textos con los hallazgos arqueológicos, se obtiene el resultado de poder atribuir a los Celtas la cultura de territorios determinados, pudiéndose hasta localizar en distintas regiones las tribus citadas por los autores, así como reconocer la existencia de una cultura emparentada con la de los Celtas en el N. de España, si bien con notables diferencias que parecen referirse a una distinta naturaleza étnica, cosa que confirma la suposición de que el N. no fué ocupado por los Celtas, sino por las tribus originarias que a veces se suponen liguras.

El fin de la dominación céltica y su sustitución por la ibérica puede seguirse paso a paso en Castilla (sobre todo en Celtiberia), gracias a la sustitución de la cultura post-hallstáttica por la ibérica de Numancia.

Hemos hablado ya de la sustitución de la cultura de los castros de Portugal por una cultura ibérica pobre que acusaría la entrada de los Lusitanos.

Para terminar con los Celtas, veamos si puede decirse algo más referente a su entrada y primeros movimientos en la Península.

Los resultados de Schulten, obtenidos con ayuda de la topografía y de la toponimia, constituyen una base firme; pero, después del estudio de la arqueología celta, parece que pueden precisarse mejor ciertos detalles.

Indudablemente llegaron a España en el siglo VI, procedentes del S. de Francia, por los pasos del W. del Pirineo (Roncesvalles). Lo comprueba, además de la dirección en que se extiende la cultura hallstáttica francesa, la distribución de los hallazgos célticos en la Península (puñales de antenas de bronce del siglo VI, civilización post-

(1) Siret, *Villaricos y Herrerías* (*Memoria de la Real Academia de la Historia*, 1908, lám. VII, núm. 69).

(2) En el Museo de Córdoba.

(3) Artiñano, *Catálogo de la Exposición de hierros artísticos españoles*, 97, 98 y 99.

hallstáttica de Castilla y de los castros de Portugal y Galicia), y la falta absoluta de los mismos (salvo lo que puede considerarse una influencia céltica en las tribus ibéricas) en la parte NE. de España.

Pero ¿cuál fué el motivo de la salida de los Celtas del S. de Francia y de su extensión por el Centro de España, precisamente por la parte menos rica de la Península, dejando libre la costa del E. y del S. ocupada por los Iberos? Schulten contesta a lo último atribuyéndolo a una superioridad guerrera de los Iberos (demostrada más tarde en la tenacidad con que se defendieron de los Romanos mientras éstos pudieron dominar fácilmente a los Celtas de las Galias). El argumento es bastante convincente, pero puede avalorarse con otros de igual peso, y sobre todo intentar la explicación de la salida del S. de Francia.

Dos hipótesis pueden formularse: o que los Celtas salieron de allí por espíritu de aventura o por aumento de población, como más tarde ocurrió en algunas de las expediciones de los Galos por el S. de Francia o por el E. de Europa, o bien que se vieron obligados a ello contra su voluntad por la presión de otros pueblos. Si fuese cierto lo primero, difícilmente se comprendería cómo cambiaron las tierras fértiles del S. de Francia por las más pobres y por el clima inhospitalario de la Meseta, salvando además toda suerte de obstáculos naturales, como son los Pirineos, primero, y luego la cordillera ibérica, antes de llegar a la cuenca del Duero, no comprendiéndose, caso de proceder por sus propios impulsos, cómo, una vez salvado el Pirineo, no cayeron sobre la cuenca del Ebro en lugar de buscar la nueva dificultad de la cordillera ibérica.

Si se tiene en cuenta que Avieno habla del imperio de los *Sordi* y *Elysices* del S. de Francia, que sólo terminó con la invasión ibérica del Rosellón y de la Provenza (1), la cual, por lo demás, no hizo más que rozar esos territorios, se comienza a encontrar la explicación. En el país vasco, además, no parecen haber penetrado los Celtas, hallándose aquél del todo libre de nombres de lugar célticos, cosa que también ocurre en la mayor parte de la cuenca del Ebro. Por otra parte, en el S. de Francia parecen haber quedado tan sólo restos insignificantes de Celtas. Avieno lo ignora, a pesar de que todo el S. de Francia debió ser bastante bien conocido por los comerciantes marselleses, como deducimos de la existencia del camino, de que habla el Periplo base de Avieno, desde la costa del Mediterráneo hasta el golfo de Vizcaya (2); más tarde, sólo de noticias muy confusas (3) es posible deducir la existencia de una tribu de *Bébryces (Berybraces)*, cerca del Pirineo, en la parte francesa.

Todo ello parece autorizar la suposición de que, pasados los prime-

(1) Avieno, 586-588.
(2) Avieno, 148-151.
(3) Silio Itálico y otros autores.

ros tiempos de la ocupación céltica del S. de Francia en la época de la gran espada de hierro hallstáttica, los indígenas que luego fueron los *Sordi* y *Elysices* de Avieno, aprendiendo en lo referente a táctica y armamentos de lós conquistadores, lograron imponerse (imperio de los *Sordi* y *Elysices* de principios del siglo VI), obligando a los Celtas a salir de Francia. Seguramente la actitud de los habitantes del país vasco no sería tampoco muy benévola, y en la cuenca del Ebro existirían también pueblos difíciles de dominar (¿iberos?, ¿tribus de análogo origen que los *Sordi* y *Elysice?)*, puesto que los Celtas, evitando el pais vasco y no descendiendo por el Ebro, se metieron por los desfiladeros de la cordillera ibérica, yendo a buscar la alta cuenca del Pisuerga y del Duero. Los pocos restos célticos que pudieron quedarse en Francia serían, a la larga, absorbidos por los pueblos indígenas: de aquí lo confuso de las noticias de la antigüedad o su silencio absoluto.

Los ulteriores movimientos célticos, ya en la Península, parecen determinados en buena parte por la misma topografía, como se demuestra por la constante repetición de aquéllos en las épocas posteriores.

Una vez situados en el alto Duero, parecen posibles dos caminos (1). Uno debió seguir el Duero hacia el Occidente, entrando en Portugal por la línea Salamanca, Ciudad-Rodrigo hacia la provincia de Beira, y, una vez en Portugal, el camino pudo bifurcarse volviendo al Duero, y de allí a buscar los valles de los ríos que desde Galicia van al Atlántico (Saefes); y por otra parte, descendiendo por el Mondego hasta cerca de Coimbra, bajando luego por los pasos, entre la Sierra de Estrella y la de Cintra, a la cuenca del Tajo *(Cempsi)*. Para los *Cempsi* hay también la posibilidad de que procediesen de Extremadura, como veremos luego.

Este camino occidental parece comprobarse con los indicios del paso de los Celtas: los puñales de antenas de la cuenca del Duero y de Galicia y Portugal por una parte, y por otra con el texto de Avieno, que habla de los Saefes y de los Cempsi (ya hemos dicho que los *ardui colles* de los Saefes se corresponden perfectamente con la naturaleza quebrada de Galicia y del N. de Portugal), distinción que se refleja en los dos grupos de la cultura de los castros portugueses.

Lo que se debe deducir de la noticia de Avieno de que dichos pueblos célticos ocuparon el territorio de los antiguos Oestrymnios (ligures, según Schulten) es difícil decirlo: se trata de algo bastante antiguo que el Periplo sólo conoce indirectamente recogiendo una tradición y que, por lo tanto, consigna de una manera vaga.

(1) Acaso los puñales de antenas del extremo Este de Asturias representen un intento infructuoso de pasar a la costa, a través del camino natural, por Reinosa y Santander y de Santander a Asturias.

En Portugal el movimiento de avance de los Cempsi debió producir el arrinconamiento de los Cinetas o (Conios), cada vez más al S. De la existencia de su nombre, muy al N. (Conímbriga), deduce Schulten su mayor extensión antes de la llegada de los Celtas. Su límite con los Cempsi en el tiempo del Periplo está en el golfo del Sado *(inde Cempsi adiacent populi Cynetum)* (1), y allí o más abajo debió estar también en el siglo IV, como prueba la necrópolis de Alcacer do Sal Con los movimientos de la época de los Lusitanos (siglos III a II), la presión de éstos sobre los Celtas reduce a los Conios a la costa entre el Mar y la Sierra de Monchique, en donde terminan los *Celtici*, sucesores de los antiguos *Cempsi*.

El movimiento hacia el S. es posible que terminase con intentos de penetración en Andalucía, partiendo desde Portugal y cayendo en las tierras cercanas a la desembocadura del Guadalquivir: tenemos un indicio de ello en el pasaje de Avieno que se refiere a la isla Cartare (entre la desembocadura del Guadalquivir y el Río Tinto, segun Schulten en la región de las dunas de Arenas Gordas), que dice poseída por los Cempsi, cosa que después no repite ningún otro autor. La explicación de todo ello se hallaría suponiendo *raids* parecidos a los de Viriato sobre la Beturia, partiendo también del S. de Portugal (2) y que no pudieron tener más que un éxito momentáneo: así luego no queda de ello ni memoria.

El otro camino de los Celtas parece conducir desde el Alto Duero, pasando por los altos de Almazán, a buscar el Jalón y el Jiloca, al amparo, por la parte E., de la cordillera ibérica, corriéndose hacia el SE. hasta tocar en la costa valenciana, a la cual se puede descender por los ríos que bajan de la cordillera ibérica y sus estribaciones al Mediterráneo (Turia, Palancia, Mijares). La comprobación de este camino la encontramos tanto en la civilización post-hallstáttica que se extendió a lo largo de él (desde Soria y Guadalajara hasta la provincia de Cuenca), como en las noticias de la fuente de Avieno, repetida más tarde por Éforo, de la existencia en las montañas al W. de Valencia de los feroces *Berybraces*. Los viajeros griegos pudieron conocerlos por la memoria dejada en las tribus ibéricas de la costa con sus intentos de descender a la llanura. No parece sino que es el rastro de uno de ellos el nombre de Segóbriga (Segorbe), junto al Palancia, nombre que se repite més adentro en la provincia de Cuenca (hoy cerca de Cabeza del Griego, la que después de la iberización de la Península se llamó *Caput celtiberiae)*. La existencia del nombre céltico Segóbriga tan

(1) Avieno, 200.

(2) Véase Schulten, *Viriat.* (*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.*) Traducción castellana de L. Pericot, *Viriato*, en el Boletín de la "Biblioteca Menéndez y Pelayo". Santander, 1920, págs. 126 y sigs. y 272 y sig.

cerca de la costa y precisamente en una de sus vías de penetración, parece el paralelo de los *Cempsi* de Cartare: una avanzada obtenida en uno de sus *raids*, que, a la larga, abandonan por estar demasiado distante y desligada de su base de operaciones. El nombre en cuestión parece indicar realmente una ocupación céltica, pues, a diferencia de los nombres dados por los Griegos a ciertos parajes de España, que no prueban una ocupación, por tratarse de gentes que en sus viajes pueden rebautizar los lugares que van conociendo, en el caso de Segóbriga, si los Celtas no hubiesen vivido allí nunca, no tendría sentido el hecho de haber impuesto un nombre suyo a sus enemigos.

Aquí, como en el Guadalquivir, las tentativas célticas no debieron tener éxito, estrellándose contra la fuerza defensiva de los Iberos, que parece haber podido conservar su territorio, comprobándolo, tanto la falta de nombres de lugares célticos y las fuentes griegas, que sólo citan tribus ibéricas, como la cultura ibérica, que contrasta con la posthallstáttica del interior.

Mas al N., en la provincia de Castellón y en el Bajo Aragón, aunque existieran relaciones con los Celtas (ya hemos hablado de los hallazgos que las comprueban), la personalidad netamente ibérica de la cultura de dichas regiones nos demuestra que los Celtas no pasaron de la cordillera ibérica.

Las vicisitudes de la Meseta del S. son en absoluto desconocidas. Schulten, con los nombres célticos, reconstituye la frontera en la línea Nertóbriga, Miróbriga, Arcóbriga, y, suponiendo Ligures a los Etmanei de Avieno y a los Gletes (el único pueblo de estos dos que continúa citándose más tarde), cree que el movimiento de los Celtas hacia el S. se detuvo en Sierra Morena y sus derivaciones, quedando los llamados ligures prensados entre aquéllos y los Tartesios del valle del Guadalquivir. Todo esto es sumamente verosímil, y, en este caso, la ocupación de la Meseta S. pudo hacerse por varios caminos a la vez: desde el Duero hacia el SW. por la línea Salamanca-Béjar-Plasencia-Garrovillas, pasando por entre las sierras de Gata y de Gredos, o bien desde el Jalón, por los afluentes del Tajo, a buscar la cuenca de este río y yendo luego a la del Guadiana. Tampoco es imposible que una parte de las tribus del S. de Portugal procediese del S. de la Meseta y entrase allí por un camino que correspondiese al actual de Badajoz-Elvas. En este caso los Saefes y los Cempsi habrían entrado en Portugal, procedentes aquéllos de la Meseta del N. y éstos de Extremadura, habiendo ocupado los segundos, una vez ya en Portugal, toda la Extremadura portuguesa.

Ya se ha dicho que en toda la parte S. de la Meseta faltan enabsoluto tanto los hallazgos arqueológicos como las noticias de los autores antiguos; así, es imposible la más ligera conjetura acerca de cuáles se-

rían las tribus que en tales lugares vivían, y de su posible relación con unos u otros de los pueblos célticos que conocemos.

Desgraciadamente, de todos estos movimientos célticos sólo conocemos con seguridad en algunos casos el final por los textos y por los hallazgos. Debemos esperar que ulteriores descubrimientos aclaren la cuestión. Las conjeturas que se han expuesto explican, sin embargo, satisfactoriamente los hechos, y en todo caso hay que considerar como segura la atribución a los Celtas de determinadas culturas de la primera y de la segunda Edad del Hierro, y la relación de sus distintos aspectos regionales con la diversidad de tribus reflejada por los textos.

P. BOSCH GIMPERA

LOS APOSENTOS DE FELIPE II EN SAN LORENZO DEL ESCORIAL

Sala de Audiencias

(CONTINUACIÓN) (1)

Así designan a esta cámara los cronistas en el siglo XVI, y aun cuando no nos han dejado reseña de los objetos que decoraban sus muros, hemos creído oportuno hacerlo con la rica colección de tapices, llamada de "los monos" o "grotescos", que encaja perfectamente dentro de las dimensiones del salón. Consta que Felipe II tenía en San Lorenzo varias tapicerías, y bien pudo ser ésta una de ellas.

Concuerda en el asunto y dimensiones de los paños con una heredada por Felipe II, en 1571, de los bienes de D.ª María de Austria, Reina de Hungría. Aunque según el Conde de Valencia fué encargada por el Monarca a Hector Vuyens, de Bruselas. Está tejida con oro, plata, seda y lana. El testero principal del salón lo ocupa un dosel, cuya cortina, de terciopelo rojo, con el escudo de las armas reales, se guardaba en el Monasterio.

Se completó con la correspondiente tarima, cubierta ésta con una alfombra de guadamacil y como sillón del trono uno de tijera artísticamente tallado y que atribuído al Emperador Carlos V (ignoramos con qué fundamento), en este palacio se conservaba y figuró con tal atribución en la Exposición Histórico-Europea de 1892, después de restaurado, aunque no con muy acertado criterio. El resto del mobiliario se compone de doce sillones de brazos y respaldo alto, de nogal, que existían sin haber sido nunca tapizados, en los sótanos del palacio. Se guarnecieron utilizando telas y bordados del antes citado lote de ornamentos fuera de uso del Monasterio. Cada uno de los sillones lleva un cuartel heráldico de los que componían el escudo real; bordado que nos hemos permitido añadir para dar más regio aspecto al salón. Este tiene tres balcones al Norte, los cuales, como casi todos los demás huecos, ha sido preciso reconstituir, pues en la primitiva forma sólo se conservaban los de la cámara del Rey, como ya explicamos al principio.

(1) Véanse los números de Marzo y Junio de 1920.

302

Fot. M. Moreno.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

PANTOJA DE LA CRUZ

Cárlos V.

Asimismo se ha reintegrado a su lugar la elegante puerta de marquetería, que de esta cámara da paso a la llamada "galería de paseo", que a su tiempo se mencionará.

La Sala de Audiencias la hallamos al empezar estas obras de reconstitución, con las paredes pintadas al temple, de color amarillo canario. El zócalo de azulejos había desaparecido, excepto en el grueso del muro de los balcones, pero aquí se hallaba oculto por la pintura amarilla. Un medallón de amaneradas figuras formaba el centro de la bóveda, donde pendía una araña de cristal de La Granja. El mal gusto dominante a mediados del pasado siglo cometió estas y otras muchas profanaciones en el palacio, completando la serie de las infinitas llevadas a cabo en el siglo XVIII.

La chimenea de este salón había sido tabicada y deshecha su guarnición de piedra, todo lo cual se ha reintegrado. Sobre ella, vése el retrato del Emperador Carlos V, obra de Pantoja de la Cruz, que si bien es algo posterior a la muerte de Felipe II, nos hemos permitido colocar aquí por la importancia del personaje retratado y el tono que presta al salón. A la derecha del dosel hay una puerta que da paso a otras estancias interiores, aún no abiertas al público y que luego describiremos. Junto a una mesa cubierta de terciopelo y bordados se halla un sillón de nogal y vaqueta que siempre figuró en la cámara de Felipe II, y que tiene todos los caracteres de perfecta autenticidad, así como la silla japonesa de tijera, una de las dos que siempre se han conservado asimismo allí. Suponemos que ambas sillas pudieran haber sido traídas por la embajada japonesa que aquí vino cuando se labraba el edificio, y que entre otros regalos trajo algunas armas que aún se conservan en la Real Armería.

Las citadas sillas debieron sufrir alguna reforma al ser destinadas para que el Rey descansara su pierna enferma de gota, pues no es de presumir viniera ya con este destino. Tal arreglo consistió, sin duda, en estrechar los asientos al tamaño que hoy tienen.

En el inventario de la testamentaría del Rey aparecen reseñadas algunas sillas japonesas *con el asiento de hierba,* quiere decir esto que era de un tejido vegetal, y así es, en efecto, el que aún conservan. El resto es de madera laqueada de negro y dorado.

Completa el mobiliario de este salón una colección de almohadas o cojines hechos con telas y bordados de la época: un cacharro de Tala-

vera procedente de la botica del Monasterio (1); dos candeleros de bronce, y un velón de tres mecheros, sobre la mesa (2).

Del centro de la bóveda pende una araña de metal dorado, construída bajo nuestra dirección con elementos antiguos procedentes del Monasterio, y que completa el regio aspecto de esta cámara, retrocediendo de la cual, a la antesala, se sale al pasillo o galería que rodea esta parte del palacio, formando el gracioso patio llamado "de mascarones", por los que forman los caños de dos fuentes que hay en una de sus fachadas en la planta baja. Este patio sirve también para dar luz al Panteón de Reyes. La citada galería, en la parte de que tratamos, había sido también desvirtuada con tabiques y hasta con hornillas de calentar agua para el servicio de las Reales Personas, que hasta los tiempos de D. Alfonso XII utilizaron los aposentos contiguos, que ahora se han vuelto a su primitivo ser, suprimiendo tales aditamentos, limpiando el artesonado de la antipática pintura blanca y reintegrando a su antigua estructura las ventanas, cuyos vidrios habían sido sustituídos por cristales modernos. Los muros de esta galería se han decorado con dos series de lienzos representando batallas; cuadros que si no de gran arte, son de interés histórico y que hasta que vinieron a esta galería estaban en la de entrada al palacio, sufriendo la misma suerte a que parecen condenados (bien contra nuestro deseo) los cinco grandes lienzos que representan episodios de la batalla de Lepanto, en deplorable estado de conservación, que va en aumento, debido a los agentes atmosféricos y a las inconscientes profanaciones de los murciélagos. Entre los cuadros salvados de este daño, que antes mencionamos, están los que sirvieron de bocetos para algunos de los frescos de la Sala de Batallas, pintados por Granello y Fabricio, los hijos del Bergamasco.

En la precitada galería del patio de mascarones, además de un banco, varios escabelas cubiertos de guadamaciles y los blandones de hierro para colocar las hachas de cera, se ven dos maniquíes vestidos respectivamente de archero de Corps, de la guardia flamenca, cuyo severo traje de diario se ha construído con todos los detalles marcados en las Ordenanzas de la época; y el otro, de soldado de la guardia española, vestido

(1) Donación del Conde de Valencia de Don Juan.

(2) Parece ser que los candelabros y velones para el servicio de la Real Persona tenian que ser precisamente de tres luces.

con el traje de los colores de la librea; esto es, amarillo, blanco y rojo, siendo auténticos algunos de los elementos utilizados (la alabarda y las tiras de escaqueado rojo y blanco).

Pasada la galería y atravesando una pequeña antesala se entra en los aposentos privados de Felipe II (despacho, oratorio y alcoba donde murió), que si no en detalle, se respetaron en general, y se han exhibido siempre al público. Hasta hace treinta años se exhibían estas habitaciones, pero sin que en su mueblaje hubiera casi nada de la época del fundador. Tan sólo la librería y mesa, el estante para colocar legajos y alguno otro objeto como la tabla del Bosco *Los pecados capitales*, se habían conservado allí. Ignoramos quién, pero alguien en el siglo XIX trató, sin duda, de dar carácter a estos aposentos, con tan poco acierto, que colocó una especie de cortina de tejido de paja americana del siglo XVII y una araña de madera de la época de Felipe V (¡!). Además, una colección de sencillos sillones fraileros, que por su forma parecen de época algo posterior. Por no hallar cosa mejor con qué sustituirlos y por temor a que los censores, que nunca faltan, diesen en decir que habíamos quitado los auténticos. Porque en esta clase de trabajo de reconstitución es imprescindible que haya alguien que censure. Si se colocan los pocos objetos que de la época se conservan, los censores dicen que resulta de una pobreza inverisímil; si se añaden muebles para dar carácter, hay protestas por haber fantaseado, y no falta quien califique de teatral la reconstitución. Tal vez los mismos que se extasían viendo, por ejemplo, en Versalles, las habitaciones de María Antonieta en el Trianón, con los muebles *auténticos*, sin recordar que la mayoría fueron destrozados y quemados por las turbas revolucionarias. En nuestro trabajo del palacio de Felipe II hemos procurado, en todo lo posible, atenernos a los datos suministrados por los escritores coetáneos que anteriormente hemos citado. Por desgracia, no son aquellos tan precisos como fuera de desear en la mayoría de los casos, pero aun cuando los tuviéramos detalladísimos, poco se podría hacer habiendo desaparecido la mayor parte de los objetos durante la época de la dinastía de Borbón, como antes decíamos. Contentémonos, pues, con dar una idea aproximada de lo que era el palacio, que para su recreo veraniego y descanso del espíritu tenía en San Lorenzo el calumniado Monarca fundador del incomparable Monasterio. Aun cuando no sea más que reintegrar los aposentos a su primitiva forma, esto se ha ido ganando en la verdad

histórica, sin contar con que no es despreciable la cantidad de objetos rigurosamente auténticos, que repartidos por el palacio pueden admirarse, dándole un interés de que antes carecía. El que esto haya sido reconocido y alabado casi unánimemente por los aficionados extranjeros, nos consuela, en gran parte, de las censuras de algunos descontentadizos compatriotas.

Volviendo a la descripción del aposento del Rey prudente—al que más le cuadra todavía el dictado de Rey artista—mencionaremos en primer lugar, lo primero que se encuentra al entrar que es un *escritorio de Alemania* (así le llaman los inventarios coetáneos), especie de arquilla con cajones, toda de acero grabado al agua fuerte y rosetones y cantoneras de cobre dorado grabado asimismo, en donde puede decirse que echaron el resto los famosos artistas de Nuremberg. No se sabe qué admirar más, si la profusión o el buen gusto de su decorado, en que hasta el interior de los cajones se prodigó en todas las caras. Este mueble se halla reseñado en los libros de entregas del siglo XVI, metido en una caja de cuero que ahora no existe. Fué hallado en tiempo de D.ª Isabel II, en una guardilla del palacio. Trasladado a Madrid figuró algunos años en la Real Armería. El armero Zuloaga le hizo un soporte o mesilla de acero imitando la ornamentación, con escasa fortuna. En tiempo de la Regencia fué reintegrado a San Lorenzo. Al llevar a cabo las obras de reconstitución lo hemos respetado en esta cámara, aunque tapando con una cubierta de damasco verde con presillas, la obra de Zuloaga. Entre los dos balcones que este aposento tiene al Mediodía con espléndidas vistas sobre el valle de la Herrería, la huerta del convento y los jardines del palacio, se han colocado la librería y mesa de indiscutible autenticidad y que han perdurado en estas habitaciones. Los estantes se han llenado con volúmenes procedentes de la biblioteca principal, que bien por sus encuadernaciones, o bien las materias de que tratan, pudiera haber pertenecido al Rey, además de aquellos que particularmente reseñan los cronistas como de la predilección del Monarca.

Sobre la mesa se ve una curiosa cartera plegable, forrada de terciopelo verde, propia para que Felipe II pudiera, aun estando en el campo, firmar para no desperdiciar un momento en los infinitos asuntos de que a la vez se ocupaba. Junto a un sillón contiguo a esta mesa se ve otra de las sillas japonesas de que antes hicimos mención. Ignoramos en

qué época su asiento de paja fué cubierto con un curioso trozo de terciopelo cortado, persa del siglo XVI, que no vacilaríamos en separar para exhibirlo en otra forma. Otro pequeño y elegante estante para legajos ocupa uno de los lados de este salón. Conserva un bonito aparato para colgar una luz y su varilla para la cortina. Esta se ha reintegrado, colocando una de damasco verde de la época. Por multitud de detalles se puede conjeturar que este era el color predilecto del Rey. Utilizando elementos antiguos, hemos construído una mesilla de cuatro columnas y tablero de mármol mejicano, en recuerdo de los muebles que reseña el P. Sigüenza: "Dos bufetes le hizo Fr. Antonio (Villacastín), el obrero, de un mármol que traxeron de las Indias y se los puso allí." Fr. Francisco de los Santos dice en 1667: "No hay en este aposento otra cosa de adorno, sino dos bufetes que hizo Fr. Antonio de Villacastín." Y Fray Andrés Ximénez dice en 1764: "Dos bufetes que hizo Fr. Antonio de Villacastín de mármol de las Indias, de color de ágata" (1). Suponemos que aun cuando no lo especifican los cronistas, la armadura de estas mesas sería de madera. Sobre la construída modernamente se ha colocado, como curiosidad, un gran pedazo de imán meteórico, que se dice, no sabemos con qué fundamento, haber sido hallado en el término del Escorial. Está montado en un templete de cuatro columnas de nogal y rodeado de fajas de metal que sirven por debajo de contacto a una pieza de hierro en forma de la parrilla emblema del Monasterio, de la que se puede suspender un peso que no bajará de tres kilogramos. El carácter del templete y de la parrilla acusa una época no muy lejana del siglo XVI, y hasta pudiera ser de esa época. Delante de otro balcón se ve una esfera armilar de cobre que siempre hemos conocido en esta cámara. Dadas las aficiones científicas del Rey, nada de particular tendría que él mismo la hubiere utilizado. Desde hace poco tiempo figura aquí también un curioso reloj-lámpara, cuyo hallazgo y descripción, así como la de los cuadros que figuran en este salón, serán objeto de otra reseña.

JOSÉ M.ª FLORIT

(1) En el Museo Arqueológico existen dos bufetes que, aunque faltos de los tableros de mármol, pudiera ser los citados. Tienen el carácter de la época y son pareja. Están actualmente sirviendo de basamento a un pequeño modelo del Monasterio y cabe en lo posible, que por proceder de aquí, los dedicaran a este objeto. No creemos que haya datos en el Museo. Allí están hace muchos años.

La tabla conocida por la Virgen del caballero de Montesa [1]

D. Horacio Echevarrieta adquirió la tabla de D. Lorenzo Albarrán y se dice que procede de la casa de Osuna, uno de cuyos miembros la regaló a un médico en premio de los servicios que había prestado; quizás por una cifra borrosa que aparece en el cuadro pudiera comprobarse la especie, si aparece su descripción en algún inventario de la casa. Autorizados críticos extranjeros han reconocido no sólo la antigüedad de la tabla, sino su buen estado de conservación, sin repintes, sirviendo esta unanimidad de criterios para desechar la especie de que pueda tratarse de una hábil mixtificación.

El intenso colorido de algunos trozos se debe a la repristinación, que consiste en tratar algunos verdes como el cardenillo, que se ennegrecen rápidamente al contacto del aceite, con una preparación de lejía de potasa, que les devuelve su primitiva brillantez.

Analizando los elementos de toda especie que componen este cuadro, aparece, desde luego, un caballero de Montesa con la cruz sencilla de gules, que tomó esa Orden de la de San Jorge en 1400. El caballero está adorando a la Virgen, compañado de dos Santos: San Bernardo y San Benito, como patronos de la Orden, disposición análoga a la de otra tabla descrita por Carderera, que existió en tiempos en el Museo de Valencia, procedente de la iglesia del Temple.

Las opiniones sobre su autor o escuela son varias: primero se pensó en que fuera una tabla italiana, pero hay en ella cosas más propias del arte flamenco. Según la opinión de Berenson, uno de los críticos que mejor conocen el arte italiano, esta tabla no es italiana, y, en cambio, insinuó la hipótesis, de que el autor fuese Rodrigo de Osona, y esta es la opinión del Sr. Tormo, que después de varios viajes a Valencia adquirió la convicción de que debe atribuirse a ese autor. Rodrigo de Osona era un pintor desconocido hasta hace pocos años que fué objeto de un estudio por el Sr. Tramoyeres, basándose en los pocos documentos que le mencionan y que nuevos descubrimientos del Sr. Sánchez Ribera confirmaron; dichos documentos se refieren a obras desaparecidas y alguna subsistente: un retablo de San Nicolás de Valencia que se encuentra en

(1) Datos tomados de una conferencia del Sr. Tormo.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET -MADRID

Tabla conocida por la Virgen del Caballero de Montesa.

la capilla bautismal y en donde puede leerse, aunque con dificultad, la firma "Rodrigo d'Ossona". Tuvo Osona varios discípulos y un hijo del mismo nombre, por lo que muchas veces es difícil precisar a quién se refieren los documentos, aunque en alguna obra firmase como hijo de Rodrigo de Osona, en prueba de que se estimaba más honrado por ese concepto que por su propio valer. Por otra parte, la obra del hijo nos es perfectamente conocida en tablas auténticas de Valencia y Castellón, etc., que le definen como artista de ciertos amaneramientos y sin la personalidad del padre. Ahora bien, si bajo el nombre de maestro se agrupan el conjunto de un autor y sus discípulos, no hay inconveniente en decir que es una tabla de Rodrigo de Osona.

Comparándola con otras obras indubitables se observa una semejanza grande en multitud de detalles, como en los adornos arquitectónicos, las figurillas del paisaje, los caseríos o granjas. En el estilo se aprecian notas de artista flamenco y notas de artista italiano, sin perjuicio de cualidades propias que lo apartan de uno y de otro. Y pensando que si el siglo XIV fué el de la hegemonía del arte catalán, en el siglo XV prepondera el valenciano y quizás el aragonés por la influencia de los reyes, tal vez en la corte lejana de Alfonso, el Magnánimo, se efectuó esa amalgama de elementos que caracteriza el arte de Rodrigo de Osona. Tal vez el artista se formó en Nápoles o en alguna otra corte italiana en donde aprendió el manejo del óleo, que acababa de introducir Antonello de Mesina. Hay en esta tabla coloraciones que no pueden obtenerse por otro procedimiento. El de Van Eyck no consiste en pintar todo al óleo, sino en emplear el temple primero y después veladuras por medio de aceite de nueces, barniz, ámbar, etc., obteniéndose de ese modo la transparencia y la intensidad de color parecido al esmalte.

Otro detalle como el cendal, cubre pero no oculta el desnudo del Niño Dios, existe en otras tablas de Valencia. Pero aquí hay algo más que la técnica: la preocupación de caracterizar bien las cabezas, propia de un gran artista e impropia de un discípulo amanerado. En 1482 vino a España Rodrigo Borgia, luego Papa con el nombre de Alejandro VI, y para él pintó Rodrigo de Osona un gran retablo y es posible que esta tabla sea una obra del artista cuando ha sufrido el contacto de las influencias italianas, debido a los artistas de esa procedencia que el Cardenal trajo consigo. En resumen, la técnica es flamenca; el propósito, distinto; la educación, italiana; amalgama de elementos propia de Rodrigo de Osona, y conociendo la obra suya auténtica de 1476, no hay razón que impida que veinte o treinta años después ejecutase esta otra.

J. P.

SAN GERÓNIMO PENITENTE, POR MATEO CEREZO (?)

Existe en la galería de cuadros de la Academia de San Fernando un gran lienzo, representando a *San Gerónimo*, en una cueva, *penitente*, o mejor, muy atento a lo que lee en un libro, que, por su expresión, mucho le interesa, y que por tratarse del santo doctor representado, induce a estimar medite sobre el Juicio final y la vida eterna.

La figura del Santo, medio desnuda, envuelta en parte en un paño rojo, se apoya en unas peñas que forman la cueva, ofreciendo toda la obra gran realismo, tanto en la figura como en el fondo, constituyendo un conjunto muy estéticamente compuesto y con gran amplitud pintado.

Es, sin duda, la obra de un verdadero maestro, clasificada por tradición como del pincel de Mateo Cerezo, gran pintor, en efecto, de la escuela madrileña, y cuyo estilo conviene en algo con el de la pintura que nos ocupa. Su procedencia se ignora, pudiéndose sólo afirmar que no aparece en los antiguos inventarios, lo que hace suponer que quizás provenga de la incautación de algún convento. Ceán habla de un San Gerónimo de tal autor, en los Carmelitas descalzos.

Pero lo más notable del caso es, que en la propia Academia existe el estudio, sin duda, del natural, de la parte superior de la figura del Santo, que es el que reproducimos, con tal valentía ejecutado, tan vigoroso en sus tintas y tan firme en su dibujo, que con razón es estimado como trozo selecto de pintura y modelo de estudio del vivo, hasta el punto de que, en varias ocasiones, ha servido de original para los ejercicios de grabadores y pintores; supera en tanto al lienzo mayor, en que aparece de cuerpo entero el mismo sujeto, que que al compararlos no parecen de la misma mano.

No podemos dar mayores detalles sobre la procedencia y entrada en la galería de tan interesantes lienzos, que de tal modo se completan y aunan, pero cuya reproducción, del más pequeño, estimamos ha de ser grata para nuestros lectores, pues seguramente han de reconocer sus méritos.

N. S.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

MATEO CEREZO (?)
San Jerónimo penitente

NECROLOGIA

D. FORTUNATO DE SELGAS

Por el fallecimiento del Sr. D. Fortunato de Selgas, acaecido en la madrugada del 7 de los corrientes, llora la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES la pérdida de uno de sus miembros más sabios, más generosos, más buenos. Porque todas estas cualidades poseia, en grado sumo, nuestro consocio.

Era Selgas, ante todo y sobre todo, una alma privilegiada, por su bondad. En el conocimiento general depone, sobre ello, la magna fundación de las "Escuelas Selgas", de instrucción primaria y de emigrantes, que deja sólidamente establecida en Cudillero (Oviedo), su pueblo natal, y en la que, con ser grande la espléndida instalación material, la sobrepujaba la delectación amorosa, el cariño paternal que el noble anciano ponia en el funcionamiento de la institución. Y la acompaña, en aquel conocimiento general, las edificaciones de "El Pito", por las que tienen sitio de oración los fieles, lugar de reposo los muertos, higiénicas y cómodas residencias los sacerdotes, los maestros, la Guardia civil y los servidores de la casa. Pero se oculta a los más los actos privados y cotidianos, reservados hasta para sus íntimos, en los que se complacia el altísimo espíritu de Selgas. ¿Quién conoce sus misteriosas andanzas en averiguación de los más crueles cuadros de dolor y miseria por él borrados? ¿No conmueven y edifican sus visitas diarias, largas y consoladoras en lo espiritual y en lo material, a cierto prócer, caido en pobreza, enfermedad y olvido? ¿Cómo no acordarse de sus asistencias a donde, con ocasión de fiestas o expansiones escolares, se reunian los niños pobres, para distribuir entre ellos dulces y juguetes? ¿Puede haber olvido, para quien lo presenció, de aquellas excursiones y meriendas, por Selgas ofrecidas a los niños y desvalidos de su pueblo natal, que le hacian resplandecer de íntimo y noble gozo? ¡Cuántos actos de su delicada ternura, de su esquisitez de alma, podría relatar el que esto escribe!

Intelectualmente, Selgas fué también un escogido. Fanático por cuanto es cultura del espíritu, leyó con ambición inextinguible. Y de ello surgió aquella su atractiva conversación, pletórica de citas de personas y de sucesos, amplia de comentarios, plena de enseñanzas. Especializando en la Historia, y más aún en la de *su* Asturias, Selgas ahondó en la del siglo IX, que le hizo analizador profundo de los viejos monumentos, en los que veía alzarse, sobre sus piedras, las figuras de los Alfonsos y Ramiros asturianos. Y como fruto sazonado de estos cultivos, escribió *De Avilés a Cudillero*, *Los monumentos ovetenses del siglo IX*, *El fuero de Avilés* y *La basílica*

de San Julián de los Prados, y numerosos artículos en este BOLETÍN, obras todas de importancia real.

Fué el llorado amigo, generoso Mecenas, con ánimo pronto y caja abierta para favorecer al Arte y a la Historia. Figura en lugar especialísimo la empresa de investigación y restauración de la basílica de San Julián de los Prados, que en las afueras de Oviedo levantara Alfonso el Casto. No menos de 75.000 pesetas invirtió en la obra, devolviendo con ella al tesoro artístico nacional una de sus joyas más valiosas. Y si la muerte no le alcanzara, empresa igual habría llevado a efecto en la venerable iglesia de San Miguel de Linio.

Débele la HISTORIA patria la publicación de interesantes libros, como los *Diarios* de Jovellanos, sin cuya lectura no puede escribirse sobre el siglo XVIII español; la sapientísima *Covadonga* del erudito Sr. Canella; los números especiales de nuestro BOLETÍN y otras muchas. Y entre ellas, el que esto escribe, tiene que citar las de sus dos discursos académicos, pagados por Selgas de modo tan delicado y espontáneo, que es deber de gratitud mentarlo aquí como prueba de generosidad, más inolvidable cuanto el corto mérito de los escritos no correspondía al amplio auxilio de que gozaron por parte del espléndido Mecenas.

La posición que los Selgas poseían, les permitió rodearse de obras de Arte antiguas y modernas, en cuya adquisición y arreglo cúpole a nuestro consocio gran parte. Su casa en Madrid, y su quinta "El Pito", de Cudillero, son verdaderos museos. Es ésta, sobre todo, no sólo la rica residencia de un hombre adinerado, sino la selecta mansión de un *amador* inteligente y culto. Lucen en sus magníficas estancias, entre estupendos tapices, valiosos bronces, telas y tallas, lienzos como el retrato del *General Ricardos*, de Goya, y la *Ascensión de la Virgen*, del Greco; techos de Plasencia y de Domínguez, estatuas italianas y españolas. ¡Qué deleite para el espíritu fué la contemplación de tanta belleza, que Selgas ofreció siempre y a todos, con inacabables atenciones, en *temporadas* de residencia, o en visitas cortas!

Completaba las grandes cualidades de Selgas, avalorándolas, una profunda modestia. Con sincera protesta de ignorancia, deleitaba y enseñaba en su conversación; con cariñoso enfado, imponía silencio a quien trataba de recordar sus bondades; con humildad franciscana, renunciaba títulos de Castilla, sillones académicos, grandes cruces; con espiritual amabilidad, rechazaba las gratitudes de sus festejados, de quienes aparecía como deudor.

¡Vida hermosa fué la de Selgas! ¡Vida empleada en el Bien y en la Belleza! ¡Vida que puede ponerse como modelo!

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA

Noviembre de 1921.

Indice de artistas citados en el año 1921

Abadía (Juan de), pint., 177.
Alenza (Leonardo), pint., 201.
Alimbrot (Luis), pint., 80.
Alonso Cano, pint. y esc., 82 y 146.
Anciondo (Gabriel de), pint., 129.
Antolinez, pint., 70.
Aparici, arq., 143.
Aponte (P. D.), pint. 54.
Arias Fernández, pint., 74.
Arriola (Juan de), pint., 129.
Avellaneda (Francisco de), esc., 78.
Avila (Alonso de), pint., 244.

Baço (Jaime), pint., 80.
Bartelemy Zeitblom, pint., 75.
Bautista (Hermano), arq., 127.
Bayeu (Fray Manuel), pint., 60, 61 y 178.
Béjar (Pablo), pint., 150.
Bermejo, pint., 80.
Berruguete (Alonso), pint. y esc., 244.
Berruguete (Pedro), pint., 237 y 244.
Bescós (Juan de), arq. y esc., 177.
Boldini, pint., 148.
Borrassá (Luis), pint., 58.
Botticcelli (Sandro), pint., 73.
Bramante, arq., 195.
Brueghel de Velours, pint., 200.

Carderera (Valentín), pint., 68.
Carducho (Vincencio), pint., 153.
Caxés (Patricio), pint., 126.
Cerezo (Mateo), pint., 310.
Céspedes, pint., 125.
Claudio Coello, pint., 70 y 195.
Comontes (Antonio), pint., 244.
Corrales (Juan de), pint., 244.
Cranach (Lucas), pint., 146.

Chacón (Francisco), pint., 244.
Chicharro, pint., 201.
Churriguera, arq., 195.

David (Jan), pint., 77.
Diepenbeek (C. V.), pint., 77.
Domínguez, pint., 312.
Durero (Alberto), pint., 240.

Esmoza (Bartolomé), 177.
Esquert, pint., 68.
Esteban (Andrés), arq., 127.

Fabricio., pint., 304.
Felps, pint., 149.
Fernández Carpio (Manuel) pint., 53.
Fernández o Hernández (G.), esc., 127 y 230.
Ferrer (Mateo), pint., 59.
Flandes (Juan de), pint., 200 y 244.
Floris Devrient., pint., 76.
Francia, pint., 70.
Frans Floris, pint., 77.
Franz Hals, pint., 201.
Fratre (del), pint., 73.
Forment (Damián), esc., 57 y 245.

Gallegos (Fernando), pint., 237 y 244.
Gárate (J. J.), pint., 71.
García (Hernán), pint., 244.
García Mencía, pint., 145.
Garizabal (Miguel de), art. en cantería, 177.
Giorgione, pint., 195.
Gómez de Mora (Juan), arq., 128.
González Becerril (Juan), pint., 244.
González Velázquez (Antonio), pint., 127
González Velázquez (Luis), pint., 127.
Gossaert (J.), pint., 75.
Goya (Francisco), pint., 70, 75, 145, 148, 178, 198 y 312.
Granello, pint., 394.
Greco (Domenico Theotocópuli), pintor y arq., 73, 79, 80, 145, 312.
Guardi, pint., 148.
Güas (Juan), arq., 8.
Guido Reni, pint., 125.
Guijo Luna, ceram., 197.

Heem (David de), pint., 77.
Heras (Pedro de las), pint., 244.
Herrera (Juan de), arq., 195.
Hurtado (Bartolomé), arq., 127.

Jacomart, pint., 79 y 80.
Jáuregui (Juan de), pint., 129
Jiménez (Diego), esc., 177.
Joanes (Juan de), pint., 128 y 150.
Joli (Gabriel), esc., 57, 178, 190.

Latour (Quintín), pint., 77.
Le Sueur (Eustache), pint., 69.

López (Vicente), pint., 145 y 146.
López Aguado (Antonio), arq., 65.
López Mezquita, pint., 196.
Lucas (Eugenio), pint., 75 y 145.

Macías (Juan), pint., 244.
Madrazo (Federico), pint., 69 y 156.
Madrazo (Luis), pint. 69.
Madrazo (Raimundo), pint., 149.
Maella, pint., 71.
Maestre Vital, arq., 51.
Maratta (Carlos), pint., 70.
March (Juan), esc., 178 y 190.
Martínez Pérez, pint., 150.
Mazo (J. B.), pint., 146.
Melgar (Andrés de), pint., 244.
Mélida (Enrique), pint., 71.
Memmi (Lippo), pint., 72.
Menéndez Pidal (Luis), pint., 71.
Mengs, pint., 70 y 146.
Metsys (Quintín), pint., 231.
Miguel Angel, pint. y esc., 179 y 195.
Montañés, esc., 82.
Mora (Francisco de), arq., 221.
Morales, pint., 128.
Moreto (Juan), esc., 178 y 190.
Morlanes (Gil) (hijo), esc., 178.
Moro (Antonio), pint., 81 y 196.
Muñoz (Luis), pint., 179.
Murillo (B. E.), pint., 70, 146 y 198.

Olmo (Manuel del), arq., 127.
Orlandi (Esteban), pint., 148.
Orsoni, pint., 148.
Ortega (Alonso de), pint., 244.
Osarin (Miguel de), pint., 129.
Osona (Rodrigo de), pint., 308 y 309.

Pantoja de la Cruz, pint., 70, 146 y 303.
Parmiggianino, pint., 79.
Pasinelli, pint., 148.
Pérez Rubio, pint., 145.
Perugino, pint., 70.
Picter Tertsen, pint., 81.
Plasencia (Casto), pint., 312.
Ponte (Giovanni da), pint., 72.
Porbus, pint., 70.

Reixach (Juan), pint., 81.
Ribera, arq., 195.
Ribera (Giusseppe), pint., 81, 146 y 188.
Ribera (Gregorio), pint., 244.
Rincón (Antonio del), pint., 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240 y 241.
Rincón (Hernando del), pint., 240.
Rodríguez Alonso, pint., 244.
Rolam de Mois, pint., 68.
Román (Bartolomé), pint., 126.
Rubens (P. P.), pint., 69.

Salas (Juan de), esc., 178.
Sánchez Coello, pint., 149.
Sancho Cañardo, esc., 178.
Sarroferrato, pint., 150.
Segura (Juan), arq., 177.
Serra, pint., 62.
Steen (J.), pint., 76.
Solari, pint., 76.
Sorolla (Joaquín), pint., 69.

Teniers, pint., 201.
Tiépolo (J. B.), pint., 70 y 73.
Tintoretto, pint., 70 y 81.
Tiny Ruperecht, pint., 150.
Toledo (Juan de), arq., 195.

Urbino (Rafael), pint., 73.
Urliens (Juan Miguel de), esc., 177.

Valladolid (Gaspar de), pint., 244.
Van Aken (Jerónimo) (El Bosch) o el Bosco, pint., 199, 200, 305.
Van Dyck, pint., 201.
Van Eyck, pint., 80 y 309.
Vander Hamen, pint., 126.
Van Orley, pint., 200.
Van Ostade, pint., 76.
Van der Velde, pint., 76.
Van der Weyden (Roger), pint., 70, 150 y 200.
Vázquez (Antonio), pint., 244.
Velázquez (Diego), pint., 70, 74, 79, 82, 146, 198 y 201.
Veneciano (Lorenzo), pint., 72.
Vera (Fray Cristóbal de la), pint., 222.
Veronés, pint., 70 y 127.
Villanueva (Juan de), arq., 65.
Villoldo (Juan de), pint., 244.
Vinyens (Hector), tej. de telas, 302.

Watteau, pint., 198.

Xadel Alcalde, alarif., 2.

Zitoz o Sitium (Miguel), pint., 238, 239, 245 y 246.
Zuloaga (Ignacio), 247.
Zurbarán (F.), pint., 73, 74, 146 y 183.

ÍNDICE POR AUTORES

Páginas

Agapito Revilla (Juan).—Obra de arte que hay que rescatar: La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid..... 229
Arco (Ricardo del).—El Real Monasterio de Sigena..... 26
„ „ Aragón monumental: La ciudad de Jaca..... 165
Artigas (Pelayo).—Ruinas de Ayllón: El convento de San Francisco. 203
Bosch y Gimpera (Pedro).—Los Celtas y la civilización céltica en la Península ibérica..... 248
C. de P. (El).—Excursión al Monasterio de Lupiana..... 214
„ „ Bibliografía: Angel del Castillo López: Riqueza monumental y artística de Galicia..... 158
„ „ Necrología: D. Manuel de Foronda y Aguilera..... 83
Cabré Aguiló (Juan).—La Necrópoli de Tútugi: Objetos exóticos o de influencia oriental en las necrópolis turdetanas..... 13
Cossío y Gómez-Acebo (Manuel de).—Una casa española..... 192
F. P. M.—Visitas de la Sociedad: En el palacio de los Duques de Valencia..... 143
Florit (José M.ª).—Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo del Escorial..... 302
Herrera y Gés (Manuel).—En el palacio de Montellano..... 147
J. S. C.—Vida novelesca de un escultor olvidado..... 78
Lampérez y Romea (V.)—Necrología: D. Fortunato de Selgas..... 311
Lozoya (Marqués de).—La Casa Segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel..... 1
„ „ La Casa Segoviana: Casas del Renacimiento. 85
Mayer (Aug. L.).—Conferencias..... 79
Mélida (José Ramón).—Visita de la Sociedad al palacio de Villahermosa..... 64
„ „ Tesoro de Aliseda: Noticia del tesoro en particular y de la joyería fenicia en general..... 96
N. S.—San Jerónimo penitente, por Mateo Cerezo (?)..... 310
Obermaier (Hugo).—Bronce ibérico representando un sacrificio.... 130
P. B.—Los cuadros de la Cartuja del Paular..... 153
Peñuelas (José).—Visita a la colección artística de D. Félix Labat.. 72
„ „ La tabla conocida por la Virgen del caballero de Montesa..... 308
Pérez de Barradas (José).—Paleolitos musterienses de la Casa de Campo (Madrid)..... 151
Tormo (Elías).—Visitando lo no visitable. III. La clausura de las Bernardas del Sacramento..... 125
Torres (Cayetano).—Las murallas de Segorbe..... 223

ÍNDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas)

Páginas

Anforas del Museo Arqueológico ..... 16 y 17
Aliseda (Cáceres), Tesoro de (8 láminas) (Museo Arqueológico Nacional) ..... 110, 112, 114, 116, 118 y 120
Ayllón, Ruinas de.—Convento de San Francisco 203
" " " " " Sepulcro del Alcaide de Atienza 208
" " " " " Capilla de Santa Ana. 208
BOTTICELLI.—La Virgen y el Niño 73
Bronce ibérico representando un sacrificio (2 láminas) ..... 133 y 136
CEREZO, Mateo (?).—San Jerónimo penitente 310
CRANACH, Lucas (?).—La Virgen y el Niño rodeados de ángeles 146
Escuela Hispano Flamenca.—El Descendimiento de la Cruz 150
FERNÁNDEZ, Gregorio.—Cristo yacente en las Bernardas del Sacramento 127
GOYA, Francisco.—El Canónigo D. Ramón de Pignatelli 70
" " La Marquesa de Espeja 145
Jaca, Catedral.—Interior 172
" " Detalles 173
" " Detalle del retablo de la Capilla de la Trinidad 172
" " Retablo de la Capilla de la Trinidad 179
" Casa Consistorial 179
" *Convento de Religiosas Benedictinas.*—Sarcófago románico de la Infanta D.ª Sancha 188
JUANES, Juan de.—La Sagrada Familia 150
Lupiana (Guadalajara).—La Plaza, Portada de la Iglesia y Claustro en el Monasterio 221
MADRAZO, Federico.- D.ª Josefa del Aguila y Ceballos, Marquesa de Espeja 146
Madrid, Bernardas del Sacramento.—Interior del Coro y Mueble italiano en la Capilla de Reliquias 126
" " " " Cristo yacente de Gregorio Fernández 127
" " " " San Mateo, Escultura policroma 127
" Palacio de los Marqueses de Bermejillo del Rey 199

Páginas

Pamplona, Museo.-Espadas y lanzas de hierro. (Procedente de Echauri). 264
„ „ Armas de hierro..... „ „ 264
„ „ Utensilios de hierro ..... „ „ 264
„ „ Bocados de caballo, otros objetos „ „ 264
PANTOJA DE LA CRUZ.—Carlos V..... 303
„ „ „ Fray Hernando de Rojas..... 145
ROLAM DE MOIS.—Retratos de los Duques de Luna y del Conde de Ribagorza 66
Segovia.—Sobrepuertas en el patio de la casa de la Reina D.ª Juana. 3
„ Patio de la casa del Regidor Diego de Rueda..... 7
„ Patio de la casa de Pedro de Segovia..... 87
„ Casa de Lozoya..... 91
„ Casa de los Salcedo, hoy Palacio Episcopal..... 91
Segorbe.—Puerta y torre romanas de la actual Cárcel Municipal..... 223
„ Restos del Acueducto romano y Torre del Bochi..... 223
„ Interior de la torre romana del Bochi..... 224
Sigena (Huesca), Real Monasterio de.—La Iglesia..... 47
„ „ „ „ Grupos en alabastro..... 57
„ „ „ „ Sala prioral y Políptico en el Panteón Real..... 60
Tabla del convento de Santa Clara de Valladolid..... 231
Tabla conocida por la Virgen del Caballero de Montesa 308
Tarragona, Museo de.—Puñal de hierro..... 264
TIEPOLO, Juan Bautista.—La Anunciación..... 70
„ „ „ Boceto para un techo representando la coronación de la Virgen..... 73
Urna y Vasos de sepulturas (Museo Arqueológico y colección del Marqués de Cerralbo) 19
ZURBARÁN, Francisco.—La Purísima Concepción 73

ÍNDICE POR MATERIAS

Páginas

La Casa Segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel, por el Marqués de Lozoya..... 1
La Necrópoli de Tútugi: Objetos exóticos o de influencia oriental en las necrópolis turdetanas, por Juan Cabré Aguiló..... 13
El Real Monasterio de Sigena, por Ricardo del Arco..... 26
Visita de la Sociedad al palacio de Villahermosa, por José Ramón Mélida..... 64
Visita a la colección artística de D. Félix Labat, por José Peñuelas.. 72
Vida novelesca de un escultor olvidado, por J. S. C..... 78
Conferencias del Dr. August L. Mayer..... 79
La Casa Segoviana: Casas del Renacimiento, por el Marqués de Lozoya..... 85
Tesoro de Aliseda: Noticia del tesoro en particular y de la joyería fenicia en general, por José Ramón Mélida..... 96
Visitando lo no visitable. III. La clausura de las Bernardas del Sacramento, por Elías Tormo..... 125
Pintores guipuzcoanos..... 129
Bronce ibérico representando un sacrificio, por Hugo Obermaier.... 130
Casas solares de Guipúzcoa..... 142
Visitas de la Sociedad: En el palacio de los Duques de Valencia, por F. P. M..... 143
En el palacio de Montellano, por Manuel Herrera y Gés..... 147
Paleolitos musterienses de la Casa de Campo (Madrid), por José Pérez de Barradas..... 151
Los cuadros de la Cartuja del Paular, por P. B..... 153
Aragón monumental: La ciudad de Jaca, por Ricardo del Arco..... 165
Una casa española, por Manuel de Cossío y Gómez-Acebo..... 192
Ruinas de Ayllón: El convento de San Francisco, por Pelayo Artigas. 203
Excursión al Monasterio de Lupiana, por El C. de P..... 214
Las murallas de Segorbe, por Cayetano Torres..... 223
Obra de arte que hay que rescatar: La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid, por Juan Agapito Revilla..... 229

Páginas

Los Celtas y la civilización céltica en la Península ibérica, por Pedro Bosch y Gimpera..... 248
Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo del Escorial, por José M.ª Florit..... 302
La tabla conocida por la Virgen del caballero de Montesa, por J. P. 308
San Jerónimo penitente por Mateo Cerezo (?), por N. S..... 310
Necrología: D. Manuel de Foronda y Aguilera, por El C. de P., página 83.—*D. Fortunato de Selgas,* por Vicente Lampérez y Romea. 311
La Sociedad Española de Excursiones en acción..... 82 y 124
Bibliografía: Angel del Castillo López.—Riqueza monumental y artística de Galicia, por C. de P..... 158
Revista de Revistas..... 84, 159 y 227
Indice de artistas..... 313
Indice por autores..... 315
Indice de láminas..... 316
Indice por materias..... 318

317

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ❀ Arqueología ❀ Historia

TOMO XXX

1922

3

23843
23/12/29.

MADRID
30-Calle de la Ballesta-30

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XXX. — Primer trimestre

Arte • Arqueología • Historia

MADRID.—Marzo de 1922

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

EL RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

Habíase terminado en 1530 la obra de la actual capilla mayor, y ante la amplitud y magnificencia que ésta ofrecía, debió de quedar empequeñecido el retablo gótico que entonces existía y que no debía de ser despreciable, a juzgar por los vestigios que aún quedan de él en la catedral de Santo Domingo, como son, verbigracia, el frontal adosado al altar mayor —que se hallaba muy deteriorado y fué restaurado recientemente (en 1914), por juzgarlo de bastante mérito—, y otros elementos que andan sueltos por el templo.

Ante tal desproporción, sintióse la necesidad de hacer un retablo nuevo, que fuese proporcionado a la grandeza que ostentaba la capilla. Hubo proyectos encaminados a este fin; pero todos tropezaban con la dificultad de una magna empresa, superior, desde luego, a los recursos de que disponía el Cabildo.

Sin embargo, éste no desistía de su empeño, y ya en el año 1531 empezó por comprar una gran partida de madera de pino a Juan Gómez, vecino de Canicosa (Burgos), en las inmediaciones de los pinares de Soria, quedando el proyecto aplazado por entonces.

En tal estado se hallaba el asunto cuando, transcurridos cuatro años,

vino el principio de una solución favorable. El insigne Obispo de aquella diócesis, D. Alonso de Castilla, reunido con su Cabildo, para tratar del traslado del Santísimo Sacramento a la capilla de San Bartolomé, con objeto de que no se interrumpiesen los cultos del altar mayor al ir a comulgar los fieles, y buscando la mayor comodidad de éstos, en la expresada reunión, que tenía lugar en la Pascua de Resurrección (16 de Abril de 1536), propuso al Cabildo lo siguiente:

Que después de su fallecimiento, su cuerpo fuese enterrado junto a dicha capilla, cerca del altar mayor; y puesto que había ofrecido mil ducados para hacerla (es decir, adornarla y repararla), que la cantidad sobrante se empleara en dar principio al retablo del altar mayor; proposición que aprobó el Cabildo, al mismo tiempo que acordó su reparación y ornato con una buena reja, y la traslación del Santísimo cuando ya estuviese terminada.

Decidido el Cabildo a comenzar la obra, se llamó al imaginero Damián Forment—cuya fama era bastante conocida por sus retablos y trabajos artísticos, hechos en Valencia, Aragón y Cataluña—, cuando precisamente se halla en la ciudad condal reclamando, en largo pleito, mil ducados de oro que le debía, y se negaba a pagarle, la Comunidad de Cistercienses de Poblet, por el retablo que había hecho para aquel monasterio (1).

En efecto; Damián Forment vino a Santo Domingo en el año 1537, como consta de una manera evidente, no sólo por el contrato que hizo con el Cabildo, sino por los asientos de cuentas del canónigo Bartolomé Albión, obrero de la catedral en dicho año, en los cuales se lee: "Di de comer y cenar a Maestro Forment luego que aqui vino; gaste cinco reales etc.", lo cual contradice las afirmaciones de varios escritores quienes le dan ya por muerto en el año de 1535; datos son estos que rectifican también a varios que afirman que a Forment le sorprendió la muerte haciendo el retablo de Huesca, después de haber hecho el de Santo Domingo de la Calzada, siendo así que el último retablo fué el de esta ciudad y que en ella ocurrió su fallecimiento, sin tener la dicha de verlo colocado, según veremos más adelante.

(1) "El retablo mayor de Poblet", por D. Luis Tramoyeres Blasco, secretario de la Academia de San Carlos, de Valencia. Artículo inserto en la "Hoja Artística" del periódico *La Vanguardia*, de Barcelona, 12 de Enero de 1911.

El retablo de Santo Domingo fué contratado con Forment ante el notario y secretario del Cabildo (hallándose éste reunido en pleno, presidido por el obispo, D. Alonso de Castilla) el 15 de Noviembre de 1537. No consta por dicho contrato que a Forment se le pusieran limitaciones en cuanto a su estilo arquitectónico o escultórico, ni en cuanto al tiempo que había de emplear en hacerlo; sino que presentada la muestra o boceto, el Cabildo lo aceptó de buen grado, comprometiéndose a darle la madera y todo lo necesario, exigiéndole únicamente,

(1)

y en general, que quedaba obligado a cambiar alguna o algunas de las historias que le dijesen y que todo fuese hecho con perfección, conforme a la muestra que tenia presentada, y que una vez hecho y acabado, la tasación del mismo había de hacerse por dos personas; una por cada una de las partes contratantes, y un tercero designado por el Obispo, hallándose en aquel Obispado; pues de lo contrario, este tercero había de quedar a elección del Cabildo. En cuanto a la percepción del importe, nada quedó concertado, sino que Forment lo recibiría de tiempo en tiempo, según lo acordasen nuevamente, y de lo que tasasen, Forment donó, desde luego, cien ducados "por respeto y servicio" del glorioso cuerpo de Santo Domingo.

Es de creer que el Cabildo consultaría con Felipe de Borgoña sobre el boceto presentado por Forment, como lo había hecho en otras obras de la catedral; pues ya en el contrato que aquél hizo anteriormente con Juan de Rasines para el mausoleo del Santo, demuestra la gran confianza que el Borgoñón le merecía por su autoridad y competencia.

Sea de ello lo que quiera, la libertad en que el Cabildo dejó a Forment en cuanto a la elección de los cuadros e historias, debió de facilitar a éste su trabajo; pues aunque en el retablo de Santo Domingo se ven asuntos propios de la misma ciudad, verbigracia, *El Salvador* y *La Asunción*, a los que está dedicado el templo, varias escenas de Santo Domingo ejerciendo la caridad y redimiendo cautivos, etc., etc.; sin embargo, se

(1) Esa firma nos la ha proporcionado un señor de Santo Domingo muy versado en asuntos históricos y calcada de un documento entre Forment y el cabildo de dicha ciudad.—*N. de la R.*

repiten en este retablo muchas de las escenas e imágenes que Forment había ya tallado en los de Zaragoza, Huesca y Poblet, así como en el basamento de piedra de La Seo de Barbastro; tales son, por ejemplo, *El nacimiento de Jesús, La adoración de los reyes, La Flagelación, Cristo con la cruz a cuestas, Resurrección, Pentecostés, La Purificación, Anunciación, La quinta angustia* y *La Asunción,* que se ven en aquéllos y se repiten en el de Santo Domingo de la Calzada.

Una vez hecho el contrato, se puso inmediatamente mano a la obra, que duró, según se desprende de los libros de asientos y de los documentos y datos que aportamos, tan sólo tres años: los de 1538, 1539 y 1540.

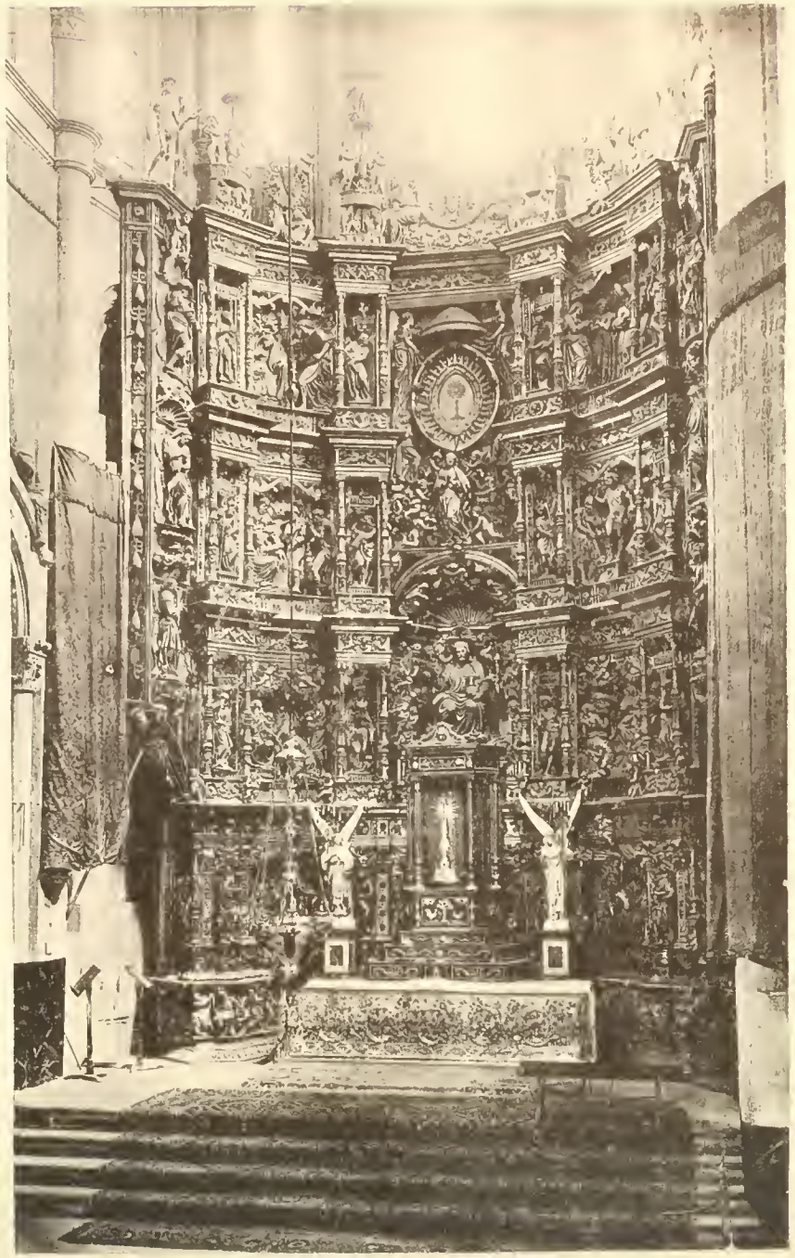
No bastando la gran partida de madera de pino, que años antes se había comprado al pinariego Juan Gómez, según queda indicado, se enviaron comisionados a los pueblos limítrofes de Castañares, Villaverde, Cañas, Santurce y Manzanares, a comprar nogales y madera de nogal, de cuya materia son la mayor parte de las imágenes y muchos de los relieves. El taller lo instaló Forment en una casa de maestre Pablo, que tenía alquilada.

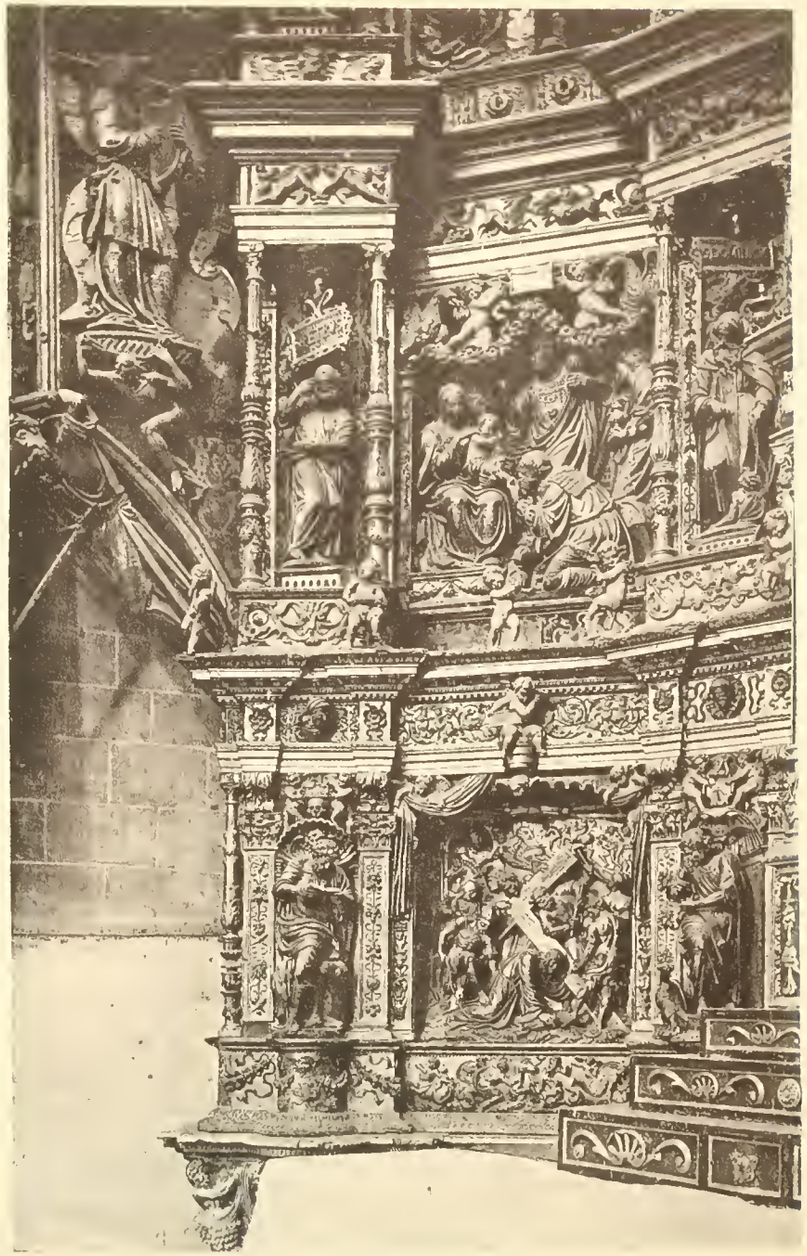
La piedra de alabastro para el basamento fué traída de las canteras de Alexanco, Cordovín y Cerezo, pueblos próximos a Santo Domingo.

¿Quiénes ayudaron a Forment en los trabajos del retablo? En los libros de cuentas y acuerdos capitulares aparecen cantidades que se entregan a Forment y a sus oficiales, sin que se diga el nombre de éstos, y asimismo los nombres de Sancho González y de Juan Francés, criado de Forment. "Pagué—se dice en las cuentas del canónigo Juan García Çobaco, obrero de 1539—a Sancho González doscientos maravedís de ciertos clavos de cabeza de real que llevó Juan Francés, criado de maestre Forment para el retablo."

Pero también aparecen otros imagineros, hijos o vecinos de Santo Domingo, cuyos nombres declaran las actas capitulares y cuentas de fábrica; tales son los nombres de Gaspar Pereda, maestre Luis, maestre Pablo, en cuya casa se hospedaba Forment, y maestre Cristóbal (1), así como Martín de Frías, y Natuer Borgoñón (distinto del Felipe o Filipe

(1) "Hiço Cristóbal un par de ángeles grandes para el remate del retablo. Tasáronlos el Burgoñón y maestre Francisco en dieciséis ducados y uno por la madera y por asentarlos." Libro 2.º de "Acuerdos capitulares", que comprende los de 1527 a 1543.





FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

Retablo de la Catedral.
Por Damián Forment.

Biguerny o Bigarny), extranjero, que casó y murió en Santo Domingo; todos los cuales colaboraron en la obra del retablo.

La obra del retablo resultó magnífica, y constituye una de las joyas del arte cristiano y de la catedral de Santo Domingo.

Se compone de tres planos verticales, unidos entre sí, respaldados sobre el ábside de la capilla mayor, adaptándose a la forma de ésta, que es prismática.

Tiene una extensión de nueve metros de anchura por cerca de trece de elevación, y toda su labor pertenece al estilo Renacimiento y es de un exquisito gusto plateresco, sin que en él se vea la más mínima señal del arte gótico, en que Forment se inspirase para la mayoría de sus otros retablos mencionados, a pesar de que en todos ellos se ven ya indicios de su evolución.

Consta de zócalo, cuatro cuerpos o bancadas horizontales y remate o coronamiento.

El zócalo es de alabastro y en él se ven esculpidos a derecha e izquierda varios milagros de Santo Domingo y algunas figuras mitológicas enlazadas, verbigracia, faunos, sátiros y amorcillos, cuyos asuntos se hallaban en boga en la época del Renacimiento.

En el centro del segundo y tercer cuerpo hállanse, respectivamente, las imágenes del Salvador y de la Asunción de María, ocupando lugares preferentes, no tan sólo por su dignidad, sino también por estar dedicada a ellos la catedral, como lo estuvo la primitiva iglesia de Santo Domingo.

Lo restante de los cuatro cuerpos mencionados está ocupado por nueve tableros o medallones que ostentan en alto relieve los principales misterios de nuestra Redención, como la *Anunciación*, *Nacimiento*, *Adoración de los reyes*, *Presentación*, *Flagelación*, *Caída con la cruz*, *Descendimiento*, *Resurrección* y *Venida del Espíritu Santo*, con otros asuntos de los profetas y personajes de la Antigua Ley. Veinte imágenes de los apóstoles, evangelistas y de algunos otros santos se hallan colocadas en dos filas, de alto en bajo, formando elegantísimos intercolumnios.

El coronamiento del retablo ofrece también un aspecto bellísimo. Se representa en el centro la Santa Faz, así como en los extremos las imágenes de Adán y Eva, viéndose en lo restante figuras de matronas, con coronas en la mano; ángeles sedentes, con niños tendidos a sus pies;

canastillos conteniendo niños, y varias otras figuras que, más que decorativas, bien pudieran ser retratos personales.

Prolijo sería enumerar todas las caprichosas figuras, relieves, adornos, cortinajes, flores, ramajes e inscripciones que, distribuídas y combinadas, campean en el retablo mayor de Santo Domingo, última producción escultórica de Damián Forment, en que éste hace la completa transformación del Forment gótico en el Forment del Renacimiento, haciendo triunfar el arte italiano del antiguo clasicismo, desde los relieves del zócalo hasta las imágenes y figuras de dicho coronamiento.

Las imágenes, adornos y relieves están admirablemente tratados en su dibujo, en su estudio anatómico, en el plegado de los paños, en la combinación de los grupos y en la expresiva actitud de las figuras que traduce fielmente los sentimientos que las anima.

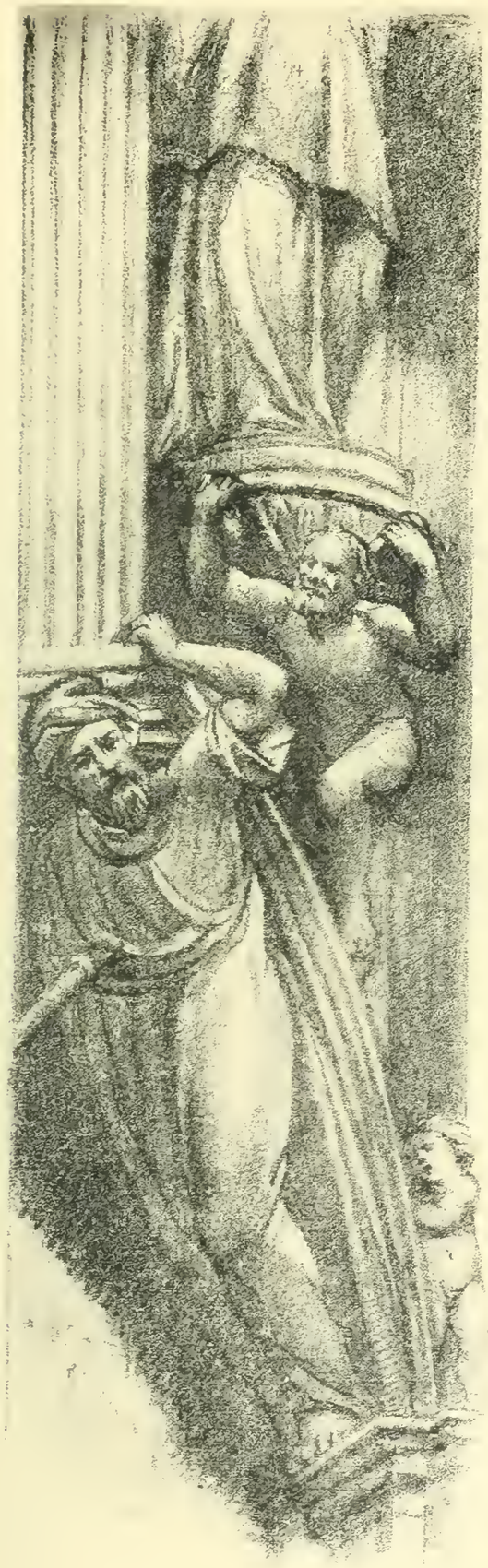
En resumen: el conjunto de la obra no revela otra cosa que grandiosidad, delicadeza y elegancia, perfección y belleza, dentro del más puro idealismo cristiano y del exquisito gusto plateresco a que aquélla pertenece. Lo plateresco, aun siendo de suyo movido, no puede alcanzar a más; es un derroche de arte que coloca a este monumento entre los más notables y celebrados de su clase y de su tiempo.

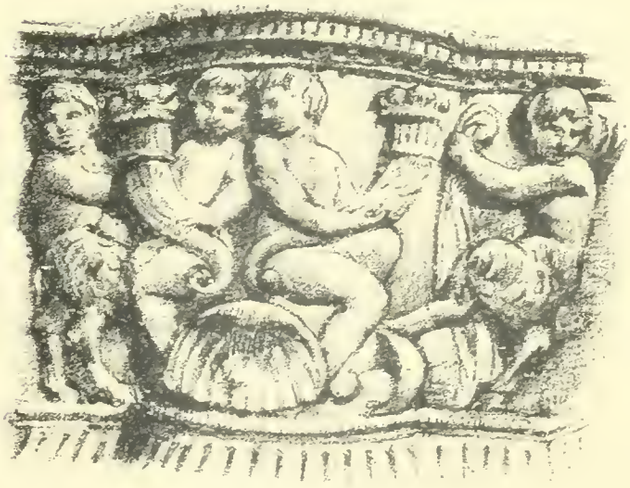
Es bien de notar que, durante mucho tiempo, se negó, o al menos se puso en duda, que Forment fuese el autor del retablo de Santo Domingo, fundándose en que el estilo que éste presenta es muy distinto del de los demás retablos que labró el mismo Forment; pero no hay que perder de vista que hubo causas para que pudiera verificarse dicha transformación y que ésta no fué repentina, sino puramente gradual y circunstancial.

Prescindiendo del genio dúctil de Forment, dispuesto a dejarse influir por las nuevas corrientes artísticas del Renacimiento, su encuentro en Zaragoza con Alonso González Berruguete y Juan Moreto, impregnados del clasicismo italiano, debieron de influir poderosamente en el ánimo del primero para identificarse con el nuevo arte, sin contar con que ya en Valencia, donde estaba Forment cuando contrató el retablo del Pilar (1), pudo muy bien recibir tales influencias, causa de su evolución.

De todos modos, ya en el retablo del Pilar, en medio del fondo y

(1) *Viaje de España*, por D. Antonio Ponz, tomo XV, "Templo del Pilar", páginas 21 y 23.





FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA.

Detalles del Retablo de la Catedral.

estructura general góticos, se echan de ver las influencias del Renacimiento, sobre todo en su basamento, en que se observan las columnitas atoneladas con sus capiteles corintios, etc., etc.

El mismo retablo de La Seo, de Huesca, de aspecto completamente gótico, se halla sentado sobre zócalo que pertenece también al Renacimiento.

Otro tanto cabe decir del retablo de Poblet y del basamento del de Barbastro, en que gradualmente se va elaborando la evolución artística de Forment, hasta llegar al de Santo Domingo, donde ya ha desaparecido por completo todo indicio de lo gótico.

Grande actividad debió de desplegar Forment en la construcción de nuestro retablo, cuando ya en 1539 se hizo el contrato con Andrés de Melgar para su dorado y pintura (sin duda éste iría dorando piezas mientras el primero iba avanzando en su obra), y en 1540 ya se hallaba casi terminado. Y decimos casi terminado, porque Damián Forment no tuvo la dicha de ver armada y colocada esta última y maravillosa obra de su ingenio; pues la muerte le sorprendió en Santo Domingo de la Calzada, sin haber visto colocado su retablo.

Hallándose gravemente enfermo, y a punto de morir, otorgó su testamento ante el notario Domingo Aulestia, con fecha 22 de Diciembre de 1540 (1), nombrando por herederas universales a dos de sus hijas —Isabel y Esperanza—según se desprende también de la escritura de finiquito de cuentas entre el Cabildo y los herederos de Forment, hecha en la dicha ciudad de Santo Domingo, a 16 de Febrero de 1572, para completo pago del retablo.

Que debió de morir en el año 1540, o poco tiempo después de hacer su testamento—a pesar de que hasta ahora no conste haberse hallado la partida de defunción, porque no alcanzan a aquella fecha ni los libros de óbitos, ni los protocolos notariales—lo demuestra el libro de la "Obra de iglesia del año de 1541", siendo obrero el canónigo, maestro Pedro Bravo, en el cual se lee un asiento que dice: "Conpre doze quartones e dos toças e catorze dobladillos que montaron mill e trezientos e nueve mrs. Toda esta madera..... fué para el retablo e se dió *des-*

(1) *El arte en Huesca durante el siglo XVI: Datos sobre Damián Forment*, por D. Ricardo del Arco, bibliotecario de Huesca. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, primer trimestre, 1915.

pués que maestre Forment murió." Y más tarde, en el año 1545, también consta la entrega de 35.700 maravedís a los *herederos* de Forment.

Aun cuando el retablo no estaba del todo terminado cuando murió Forment, como se deduce del anterior asiento del canónigo Pedro Bravo, sin embargo, considerada en conjunto la documentación referente al mismo, no se deduce otra cosa, sino que lo esencial, lo artístico, lo que constituía el compromiso de Forment, estaba ya terminado a su fallecimiento, faltando sólo algunos detalles y su colocación; pues en los asientos del dicho canónigo, del mismo año 1541, apunta lo siguiente: "Hice cuenta con Pedro de Azpeytia, y hallóse que había puesto treynta y ocho obreros en aserrar unos tablones y en hacer andamios para el retablo y para quitar el retablo viejo, y para otras cosas, a real y medio cada obrero, que montan mill y setecientos y sesenta y ocho mrs." (1).

Es evidente, pues, que el maestro Forment no tuvo la dicha de ver colocada su maravillosa obra, ni de recibir los justos plácemes que por ella merecía.

No hace al caso referir detalladamente las cantidades que Damián Forment iba recibiendo desde el año siguiente al en que contratara su retablo. Ya desde el año 1538 empieza a recibirlas y continúan percibiéndolas sus herederos y apoderados de éstos (desde el 1540 en que aquél falleciera), según se ve en los libros de "Acuerdos capitulares", en que se van apuntando dichas cantidades y constan sus justificantes. Todas las expresadas cantidades están comprendidas entre los años 1538 al 1569.

Pero hay otro documento aún más interesante, descubierto no hace muchos años, que es el que nos dió la clave para saber que Forment fué el autor de este retablo, a la vez que nos revela, entre otras cosas, quiénes fueron los herederos y la tasación aceptada por el Cabildo de lo que se debía pagar por él. Nos referimos a la escritura de finiquito de cuentas entre el Cabildo y Ursula García, nieta de Damián Forment, heredera universal de su madre, Ursula Forment, así como de sus

(1) Cuenta equivocada, pues son 170 maravedís más que los que apunta el canónigo, pero hay que tener en cuenta que son varias las que se encuentran con errores.

tías, Esperanza e Isabel (hijas las tres últimas del insigne autor del retablo) (1).

El citado documento, que fué otorgado ante Tristán de Ocio, escribano real de la ciudad de Santo Domingo, treinta y un años después de morir Forment, nos dice que el retablo había sido tasado en *dos mil setecientos nueve* ducados = 1¹015.875 maravedís = 29.878'67 reales = 7.469'66 pesetas, cantidad que nos parecería inverosímil y hasta irrisoria en nuestros tiempos, si no tuviésemos en cuenta la extraordinaria disminución del valor que ha sufrido la moneda desde aquella remota fecha.

En fin, por dicha escritura de finiquito de cuentas, venimos en conocimiento, repetimos, de que el retablo fué tasado en

	Ducados.		Maravedís.		Reales.		Pesetas.	
	2.709'00	=	1¹015.875	=	29.878'67	=	7.469'66	
—	1.887'68	=	707.880	=	20.820'00	=	5.205'00	, recibidos en vida por Forment,
=	821'32	=	307.995	=	9.058'67	=	2.264'66	

que debía el Cabildo a los herederos de Forment cuando éste falleció.

Mas como quiera que durante los años 1543, 44, 45, 46, 48 54, 55 y 69, dichos herederos habían ido recibiendo a cuenta de esa deuda varias cantidades por mediación de sus encargados o apoderados, entre los que se citan Pedro de Isunza, vecino de Vitoria; Pedro de Santo Domingo, a su vez de Nájera; Francisco Ocio, regidor de Santo Domingo, etcétera, etc., resulta que en 1569, quedó reducida la deuda a 121 ducados y medio, cuya liquidación entre el Cabildo y Ursula García (nieta de Forment, como heredera universal de su padre, Bartolomé García, y de sus tías, Isabel y Esperanza Forment), representada legalmente por Juan de Santa Cruz, se hizo treinta y un años después de morir el autor del retablo, o sea en 16 de Febrero de 1572, según se deduce de dicho documento, en la siguiente forma:

(1) Este interesante documento, que empezó a dar luz sobre nuestro retablo, fué hallado por casualidad en 1898, por el Director de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid cuando, ayudado por el infatigable investigador del Archivo calceatense, y canónigo de aquella catedral, D. Angel Manso, se hallaba en busca de otros documentos, y fué publicado en sus *Estudios históricos-artísticos* relativos principalmente a Valladolid, por D. José Martí y Monsó. Valladolid-Madrid, imprenta de Leonardo Miñón, 1898.

Se debía a los herederos:

	Ducados.		Maravedís.		Reales.		Pesetas.	
	121'50	=	60.757	=	1.787'00	=	446'75	
—	40'50	=	15.189	=	446'73	=	111'68	que dejaron de limosna a la fábrica, sin duda para completar los cien ducados que Forment ofreció dejar "por respeto y servicio al Cuerpo del Santo" de lo que tasaran del retablo.
=	81'00	=	45.568	=	1.340'27	=	335'07	

que recibió Ursula García por medio de su apoderado, Juan de Santa Cruz, con lo cual quedó hecho el completo pago del retablo, en cuanto a la parte escultórica del genial Forment.

Dorado y pintura del retablo

Hablemos ya del *dorado* y *pintura* del retablo, apuntando siquiera lo más saliente de esta obra.

El encargado de ella fué el artista Andrés de Melgar, vecino de Santo Domingo de la Calzada, que ya tenía probadas sus aptitudes de excelente pintor y dorador ante el Cabildo, por otras obras que había realizado en aquella catedral, y que no hace al caso referir.

En 1539, cuando ya iba avanzada la obra de Forment, el Cabildo trató de hacer, e hizo a este fin, el contrato con el mencionado Andrés de Melgar para pintar, dorar y estofar el retablo.

Se le exigió de antemano que hiciera una muestra de su trabajo, e hizo al efecto la de la Quinta Angustia, que es la que se halla en el centro del primer cuerpo del retablo. Pero el Cabildo, no contentándose con esto (y con lo ya dicho), a pesar de haberle gustado, quiso tener, como seguridad y garantía, el informe jurado de Damián Forment, que respondió solemnemente de que Andrés de Melgar era un artista hábil, que llevaría a cabo su obra con toda perfección. No se equivocó Forment, ni salieron defraudadas las esperanzas del Cabildo al confiarle esta obra, que resultó perfecta, acabada y digna de los mayores elogios.

El Cabildo, pues, con la muestra a la vista y con las seguridades que por él prometiera Damián Forment, no dudó en encomendarle a Melgar

el dorado, pintura y estofado de su retablo, previas las condiciones estipuladas en el mencionado contrato, como son, por ejemplo, que fuese hecho conforme a la muestra o mejor, que emplease el oro y los mejores colores que pudiesen hallarse y que, cuando ya estuviera terminado el retablo, fuese tasado por dos personas, designadas respectivamente por las partes contratantes, y "una tercera elegida por dichos señores".

La obra del dorado debió de sufrir varias interrupciones—¿acaso por falta de recursos?—como se desprende de otros muchos asientos que se leen en los libros de "Cuentas de la obra" y de "Acuerdos capitulares"; pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que duró trece años (desde 1539 a 1551); pues el último pago de oro que figura en cuentas se hizo el 22 de Enero de 1552.

En los libros de "Acuerdos capitulares"—prescindiendo de los asientos particulares que llevaba cada uno de los canónigos obreros que se iban sucediendo—aparece la cuenta con Andrés de Melgar, en que, desde 1544 hasta 1552, se hace constar las cantidades que éste va recibiendo a cuenta de su trabajo, así como algunas que se entregan y adelantan para comprar panes de oro para el dorado del retablo. En estos asientos, que sirven de justificantes, se ven las firmas y rúbricas de Andrés de Melgar, del batidor de oro, Juan Martínez y de algunos canónigos que hacen las entregas.

Que la obra del dorado debió de durar el tiempo que llevamos indicado, parece deducirse también de la fecha en que se hizo la tasación; pues no es de creer que ésta se hiciera hasta que el retablo no se hallase terminado—al menos en la parte esencial—, según quedara estipulado en el contrato con Melgar, en 1539.

En efecto; la tasación del dorado, pintura y estofado se hizo con las formalidades acordadas el 26 de Septiembre de 1553, por Francisco de Lubiano, vecino de Logroño, y Juan de Salazar, que lo era de Vitoria, ambos pintores, puestos, respectivamente, por el Cabildo y por Melgar.

Dichos peritos redactaron su informe, que presentaron al Cabildo y a Melgar, y ambas partes aceptaron lo propuesto por los primeros, prescindiendo, sin duda de común acuerdo, de un tercero, a que tenían derecho.

Se deduce del informe que a Melgar se le obligó a terminar algunos pequeños detalles y que el valor que justipreciaron por el *dorado*, *pintura* y *estofado* del retablo fué el de *quinientos noventa y nueve mil maravedís*.

Lo mismo que sucedió a Forment, Melgar no llegó a poder percibir el total importe de su obra. El último recibo que aparece firmado por éste es de 30 de Diciembre de 1554, en que recibe del canónigo Valencia *cuarenta y tres mil ciento veinticinco maravedís*, que había dado el Emperador Carlos V, por la cuarta parte de una Bula que se predicó en el obispado de Calahorra y la Calzada, según cédula firmada por el Príncipe—su hijo, Felipe II.

Muerto Andrés de Melgar, su hijo, del mismo nombre y heredero, recibe del Cabildo — por mediación del canónigo Valencia — *ochenta ducados* "para cuenta y pago de lo que se debe por dorar el retablo de la catedral", con lo cual parece que quedó extinguida por completo la deuda del dorado y la pintura.

Si grandes fueron los apuros de la fábrica y Cabildo, a juzgar por los datos que preceden, tampoco debió de ser escasa la paciencia de los herederos de ambos artistas que intervinieron en el retablo calceatense, hasta conseguir liquidar su crédito. ¡Treinta y un años habían pasado desde la muerte de Forment y veintidós desde la tasación del dorado de Melgar, cuando sus respectivos herederos concluyeron de cobrar el resto de su mencionado crédito!.....

En resumen: la maravillosa obra del retablo (incluyendo sólo la talla, escultura, dorado, pintura y estofado, es decir, la mano de obra) vino a costar a la fábrica y Cabildo lo siguiente:

	Ducados.	Maravedís.	Reales.	Pesetas.
Pagado a Forment y sus herederos.....	2.709'00 =	1'015.875 =	29.878'67 =	7.469'66
Idem a Melgar y los suyos.	1.597'30 =	599.000 =	17.617'64 =	4.404'41
COSTE TOTAL..... =	4.306'30 =	1'614.875 =	47.496'31 =	11.874'07

Estos son, en extracto, los datos que tenemos acerca del importante retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, obra de Forment y de Melgar.

NICOMEDES MARCOS RUPÉREZ

DOCUMENTOS RELATIVOS A LA PINTURA EN ESPAÑA

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ,
PINTOR DE CÁMARA

I

Reyna Nuestra Señora

Quenta de las obras que Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara de Su Magestad, a echo de su arte para el serbicio de la Reyna Nuestra Señora y por su mandado desde principio del año de 1600 hasta fin del año de 1607 años.

Ojo. Sirue esta quenta para las partidas por menor della y es zertificaçión de mi Señora la Camarera Mayor y al pié la tassa de estas pinturas. (Rúbrica)

Tasose en lo que está U 200 reales

Primeramente en veynte y quatro de diciembre de 1600, doçe dibisas en cartón que fueron: Tres pabones, tres cornicopias y tres lunas y tres escudos de despojos, pintados y dorados que fueron para las quatro diosas de la máscara que se hiço en Madrid la Nabidad del dicho año; entreguelas a la Duquesa de Lerma, Camarera Mayor, el dicho dia, mes y año, en Madrid ——— U 200 reales

Ydem U 132 reales

—Más, en diez y ocho de mayo de 1602, vn retratico muy chiquito original de la Reyna Nuestra Señora sobre otro muy chico del Rey Nuestro Señor que tenía Alcoçer en vna cagita de oro; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en sus Reales Manos en Valladolid el dicho dia ——— U 132 reales

Tassose en U 132 reales

—Más, en onçe de febrero de 1603, vn retratico chico en naype de la Serenísima Ynfanta Doña Ana, bestida de açul, para embiar Alemania; entreguele a la Marquesa del Balle en Valladolid el dicho dia U 150 reales

Tasaronse en U 900 reales

—Más, en nueue de março de 1603 y en doçe de mayo del dicho año tres retratos de la Serenísima Ynfanta Doña María, muerta, en su atand de terçiopelo carmesí, tachonado de oro, y pasamanos, bestido de ábito de la Conçetión de Nuestra Señora con vna guirnaldla en la cabeça y vna cruz en la mano; que fueron para ymbiar Alemania vno, y otro a Flandes y otro quedó en Palacio; entreguelos a la Marquesa del Balle el dicho dia en Valladolid ——— U 990 reales

Tasados en U 600 reales

—Más, en primero de setiembre de 1603 y en veynte y tres del dicho mes, otros dos retratos de la misma Serenisima Ynfanta, de la misma forma y manera que los tres arriba; entreguelos en Valladolid a la Condesa de Lemos, Camarera Mayor, en los dichos meses y año ——— U 660 reales

Tasados en 1 U reales

—Más, en seis de diçiembre de 1603 vn retrato entero, original de la Reyna Nuestra Señora, estando preñada, bestido con cota blanca prensada y jubón blanco, quajado de trençillas, y ropa de terçiopelo liso negro con botones de diamantes y vna mano sobre vn bufete y en la otra un lienço; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid en la Guerta del Duque, hiço merced del a la Condesa de Varajas 1 U 320 reales

Tassose en U 300 reales

—Más, en 22 de diçiembre de 1603 vn retrato original de la Reyna Nuestra Señora en vna chapa de quartilla de papel, bestida de negro y con vna mano; que se hiço en Madrid en las Descalzas y se embió al Rey Nuestro Señor a Valençia; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia ——— U 330 reales

Tassose en lo mismo U 150 reales

—Más, en 13 de henero de 1604 vn retratico chico en naype, original de la Serenisima Ynfanta Doña Ana, bestido de berde, metiendo la mano en vnas çestillas blancas sacando confites; que se hiço en Madrid estando Su Magestad en las Descalças y el Rey en Valençia; entreguele a Su Magestad en Madrid a la Reyna Nuestra Señora ——— U 150 reales

Ydem U 110 reales

—Más, en 14 de henero de 1604 vn retrato chico en naype del Rey Nuestro Señor con vn boemio de martas estando el Rey en Valençia; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en las Descalças de Madrid U 110 reales

Tassose en U 770 reales

—Más, en 3 de nobiembre de 1604 vn retrato entero original de la Serenisima Ynfanta Doña Ana, bestido de açul bordado, con saya baja entera y manga de punta, con cortinas y bufete carmesí y sobre el vn mico atado con vna cadena de oro; que mandó Su Magestad haçer, entreguele a la Reyna Nuestra Señora el dicho dia, mes y año en Valladolid U 880 reales

Tassose en 2 U reales

—Más, en 25 de nobiembre de 1604, dos retratos enteros del Rey y Reyna Nuestros Señores, el Rey armado y calças blancas, con vn bastón en la mano y Su Magestad con saya entera blanca, gorra y joyas y bufete; que Su Magestad mandó haçer para don Antonio de Toledo, Conde de Alba de Aliste a quien los entregué en Valladolid y tengo certificaçión dello 2 U 200 reales

Tassose en lo que está por el mucho trauajo que tiene. 3 U 300 reales

—Mas, en 9 de junio de 1605 vn quadro de las Onçe Mill Vírgenes en manteles alimaniscos de tres baras y dos terçias de ancho y dos baras y dos terçias de alto, muy acabado y con gran multitud de

figuras y adornos, que está en el Oratorio de Su Magestad; entreguele en Valladolid a Hernando de Rojas, Guardajoyas ——— 3 U 300 reales

Ydem 2 U 200 reales

—Más, vn quadro de las Tentaçiones de San Antón de dos baras y media de ancho y de alto más de vara y media, con gran bariedad de tentaçiones, ynbençión de Gerónimo Bosque; entreguele en 9 de junio de 1605 en Valladolid a Hernando de Rojas — 2 U 200 reales

Ydem U 550 reales

—Más, en 6 de junio de 1605, vn quadro de la Espetaçión de Nuestra Señora ocho dias antes del parto, con muchos ángeles alderredor y San Joseph de rrodillas; que Su Magestad le mandó haçer para su Oratorio en lugar de otro que hiço otro pintor que no agradó; entreguele a Hernando de Rojas en Valladolid ——— U 550 reales

Tassado en lo mismo U 150 reales

—Más, en 9 de jullio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hiço con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoada de terçiopelo carmesí; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Lerma para ymbiar Alemania el dicho dia ——— U 150 rreales

Ydem U 660 reales

—Más, en 20 de febrero de 1607 vn retrato original de la Reyna Nuestra Señora, bestido de negro y mangas carmesies bordadas y çinturilla de diamantes y botonçillos redondos de diamantes y cruz de diamantes y vn relogito y vn rosario de diamantes en el braço; en lienço de vara y media de alto, que fué para ymbiar a Flandes, en vna mano vn lienço y la derecha sobre vna silla; entreguele a Hernando de Rojas y estube en El Escorial vn mes para este rretrato, entreguele en Madrid ——— U 660 rreales

Ydem 1 U 100 reales

—El mismo dia dos rretratos enteros de Sus Alteças Prínçipe [e] Ynfanta Doña Ana, en vn lienço de vara y media en quadro, el Príncipe dentro de vn carretón y Su Alteça asidos de las manos, bestido de fraile y Su Alteça de tela rrica blanca con manga de casaca y joyas; originales, que fui a San Lorenço açer las cabeças y los lleuó a Flandes Don Ricardo, teniente de los archeros; entreguelos a Hernando de Rojas en 20 de febrero de 1607 en Madrid ——— 1 U 100 rreales

Tassose en ydem U 440 rreales

—El dicho dia, mes y año entregué a Hernando de Rojas vn rretrato entero de Su Alteça la Ynfanta Doña María, bestida de blanco con sus diges, sentada sobre vna almoada de terçiopelo carmesi, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo, entreguele en Madrid ——— U 440 rreales

Tassose ydem U 880 rreales

—Más, en 7 de abril de 1607 dos rretratos enteros en vn lienço de bara y media en quadro, del Prínçipe Nuestro Señor y la Serenísima Ynfanta Doña

Ana asidos de las manos, bestidos y bordados en la misma forma y manera que los que fueron a Flandes y ábito de fraile, que fueron para ymbiar Alemania, entreguelos a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia ——— U 880 rreales

Tassose en U 550 rreales

—El mismo dia otro rretrato entero en lienço, de bara y media de alto, de la Serenísima Ynfanta Doña Ana, bestido de tela blanca con la saya que fué madrina en San Lorenço, con joyas, cortina y bufete carmesi y vna mano sobre el y en la otra vn lienço; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas ——— U 660 rreales

Tasose en lo que está U 440 rreales.

—El mismo dia otro rretrato del Prinçipe Nuestro Señor bestido de fraile, metido en vn carretón y vn pájaro en la mano y sus cortinas carmesies, entero, en lienço de bara y quarta de alto; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas ——— U 440 rreales

YdemU440rreales

—El mismo dia otro rretrato, en lienço de bara y quarta, de la Ynfanta Doña María, entero, con sus dijes, sentada sobre vna almoada de terçiopelo carmesí y dosel de lo mismo; entreguele en Madrid a la Reyna Nuestra Señora, hiço merced del a la Condesa de Barajas ——— U 440 rreales

Tasose en U 300 rreales

—El mismo dia otro rretrato entero de la Ynfanta Doña María que murió en Valladolid metido en su ataud de terçiopelo carmesí tachonado y el ábito de la Conçetión de Nuestra Señora; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merçed del a la Condesa de Barajas ——— U 330 rreales

Tasose en lo mismo U 200 rreales

—Más, en 8 de diçiembre de 1607 dos ymágenes en chapas de cobre muy pequeñas de San Antonio de Padua y de San Diego de Alcalá, muy bien acabadas como otras de Roma que me dió Su Magestad para rretratallos, que todos quatro entregué a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia ——— U 200 rreales

18 U 472 rreales.

Yo Doña Catalina de Çúñiga, Condesa de Lemos, Camarera Mayor de la Reyna Nuestra Señora, çertifico, que todas las pinturas de ymágenes y retratos contenidos en la memoria deste pliego las a hecho Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara de Su Magestad, por mandado de la Reyna Nuestra Señora y para su serviçio, las quales a entregado a Su Magestad en sus reales manos y por su mandado a las demás personas que en la dicha memoria se declaran y para que dello conste y se le hagan buenas las dichas obras di esta en Madrid a 30 de diziembre de 1607.

Doña Catalina
de Çúñiga.
(Rúbrica)

Tassose en U 100 rreales

—Deue más la Reyna Nuestra Señora vn retrato pequeño del Rey Nuestro Señor que mandó açer la Señora Condesa de Lemos, Camarera Mayor de la Reyna Nuestra Señora, para vna caxa de diamantes y la ymbió a Balladolid en primero de setiembre de 608; bale diez ducados, este retrato es fuera desta çertificaçión questá firmada por la Señora Condesa de Lemos, Camarera Mayor de Su Magestad _____ U 110 rreales

= U 600.

18 U 582 rreales.

Sumario de lo que se le deue liquido hechas las vaxas

2.964 rreales
9.380
4.660
600

= 17.604 rreales

— 18.472
= 868 rreales

Dezimos nos Pedro de Guzmán y Andrés López, Pintores, que aviendo sido llamados para ver y tasar esta quenta de Joan Pantoja de la Cruz, Pintor que fué de Cámara del Rey Nuestro Señor, yo el dicho Guzmán por parte del Señor Hernando Despejo, Guardajoias de Su Magestad, y yo el dicho Andrés López por la de los herederos del dicho Joan Pantoja de la Cruz, de vn acuerdo declaramos con juramento que primero hizimos a Dios Nuestro Señor y a vna señal de cruz que las vajas hechas por nos, que es en lo que quedan las sumas del marjen de en contra son las que se le deuen hazer y que las dichas obras quedan justamente en lo que merezen, pasándole por ellas los diez y siete mill seiscientos y quatro rreales que montan y en fee de la verdad y ser este nuestro parezer a todo nuestro entender lo firmamos de nuestros nombres en Madrid a dos de nouiembre de *1612* años.

+

Pedro de Guzmán (Rubrica) Andrés López (Rúbrica)

(Al dorso:)

+

Reyna

Quenta de Juan Pantoja de la Cruz por la qual se le deuen 18 U 582 rreales

--Dize mi Señora la Condesa de Lemos que estas obras sienpre las pagaba el Rey Nuestro Señor y que ansí esta se a de rremitir a que Su Magestad la pague por mano del Guardajoyas Hernando Espejo.

(Rúbrica)

(Archivo General de la Real Casa y Patrimonio. Signatura antigua: Felipe III Leg. 22.)

NOTAS

La cuenta transcrita nos revela parte de la producción pictórica de Pantoja por los años 1600 a 1607. En ella se anotan los trajes, accesorios y detalles de las obras con la puntualidad acostumbrada en los inventarios y documentos del siglo XVI y principios del XVII. Los retratos representan a Felipe III; a la Reina D.ª Margarita de Austria, uno de ellos estando embarazada; al Príncipe D. Felipe; a la Infanta D.ª María, en vida, y difunta dentro del ataud y vestida con el hábito de la Concepción; a la Infanta D.ª Ana y al Príncipe y la Infanta D.ª Ana juntos, vestido él de fraile con arreglo a la moda imperante. No faltan miniaturas con las efigies del Rey, de la misma Reina, del Príncipe y de la Infanta D.ª Ana.

Se advierte que, aparte de los retratos destinados a las colecciones regias, se pintaban otros para ser remitidos a Flandes y a Alemania o regalados a personajes como el Conde de Alba de Liste y la Condesa de Barajas.

De obras de devoción figuran una copia de las *Tentaciones de San Antonio,* del Bosco; la *Expectación de la Virgen* y unos cobres representando a San Antonio de Padua y San Diego de Alcalá; pero el trabajo que alcanza mayor precio en la tasación es el llevado a cabo en los mantelillos para el Oratorio de Palacio representando las Once mil vírgenes, que se aprecia en 3.300 reales.

Pintó el artista, además, varios accesorios para las representaciones de diosas de la mascarada de Navidad del año 1600.

Realizaron la tasación el Pintor de Cámara, Pedro de Guzmán y Andrés López Polanco, quienes la señalaron en la cantidad de 17.604 reales; mas la Camarera Mayor de la Reina, con prudente sentido económico, indica que el importe de estas pinturas, encargadas por la Reina D.ª Margarita, debe abonarlo el Rey por mano de su Guardajoyas.

Por la transcripción y notas,
RICARDO DE AGUIRRE

Fotos. del Autor

El Arco.

Cerro del Castillo.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

La Martina.

RUINAS DE AYLLÓN

RUINAS DE AYLLON

EL CASTILLO Y LAS MURALLAS

I

Las arcaicas ruinas del castillo de Ayllón se alzan sobre un cerro que por el NE. domina a la villa, y están constituídas al NO., por un murallón denominado *Los Paredones* y, al SE., por un baluarte llamado *La Martina*. A juzgar por las dimensiones de sus escasos restos y su emplazamiento, grande debió ser la fortaleza que, en días ya remotos, debió ocupar casi toda la meseta.

Los Paredones son dos grandes muros de tapial, de gran espesor, orientados uno al NE. y otro al NO., que forman esquina al N.

El muro del NE. de superficie exterior plana, en general, tiene unos 90 metros de largo. La cara externa presenta líneas paralelas de mechinales con restos de vigas empotradas perpendicularmente al muro, que recuerdan su construcción, apoyando en ellas dos tablones verticales y rellenando con tierra apisonada y lechada de cal el espacio intermedio, pues todavía se nota ésta interpuesta entre la arcilla, y se pueden apreciar los moldes de la madera en los sitios menos deteriorados.

A 16 metros de la esquina conserva una torre maciza y cuadrada, de 10 metros de altura y 3 × 2,40 metros en la base, notándose hacia la izquierda vestigios de otras dos, espaciadas entre sí unos 20 metros.

A la derecha de la torre y a unos 4 metros hay un boquete de forma irregular, parecido a la entrada de una cueva, conocido por *La boca del lobo*, que, por el sitio que ocupa, así como por estar en comunicación con el interior del castillo por medio de una rampa de unos 10 metros de longitud, que tal vez fué una escalera, nos induce a creer si pudo ser una poterna.

Las crestas de este muro, desigualmente desgastadas por las lluvias y los vientos, no conservan la más mínima señal que permita averiguar cual fuera su terminación.

Ante este lienzo de la fortaleza se abría el cegado foso, del cual, cubiertas de hierba, sólo se pueden apreciar leves señales de la escarpa y contraescarpa.

Frente al extremo SE. de este paredón se distingue un bloque de la misma argamasa, el cual bien pudo servir de apoyo al arco de entrada al castillo y de arranque a las murallas que, partiendo de la fortaleza, ceñían a la población entre sus brazos de piedra.

El muro del NO., de unos 22 metros de largo, perdió el paramento, debido, principalmente, a los inevitables y continuos desmoronamientos sufridos por la acción del tiempo.

La Martina es una torre de piedra, de planta heptagonal, provista de almenas rectangulares y apoyada en el escarpe del cerro que mira al pueblo. Tanto la distancia, relativamente considerable, a que se halla de *Los Paredones*, como su distinta arquitectura, nos han hecho pensar si perteneceria a un castillo posterior, o si sería una torre albarrana. La altura de su arista más avanzada es de 13,25 metros, y el paso abovedado tiene 6,87 de largo por 1,70 de ancho y unos 7 de altura.

Todavía conserva este reducto, a los costados, dos pequeños trozos de muralla de 5,38 metros de alto, formados por dos muros rellenos, con paramentos de piedra, que miden: el de la derecha, 4,25 de largo, por 2,65 de ancho, y algo menos el de la izquierda.

A los costados de la torre se distinguen dos puertas de medio punto, tapiadas, que daban paso al camino de ronda sobre la muralla.

Hoy día corona esta atalaya una espadaña de piedra, con una campana y un campanillo, procedentes de la contingua y derruida parroquia de San Martín, que, desde el 1.º de Abril a fin de Septiembre, sirven para dar las señales de alba y mediodía a los enjutos labradores que trabajan en el campo.

De la antigua fortaleza bajaban las murallas por áspera vertiente hasta San Juan, donde ahora sólo se distinguen algunos restos a flor de tierra. Seguían y se conservan todavía en relativo buen estado--con algunas ligeras soluciones de continuidad por la parte de poniente—, por terreno llano, dando la vuelta al pueblo y frente al Aguisejo, desde un extremo a otro de la calle Real, donde terminan hoy día, para subir luego, desde

el camino de Languilla en adelante, por el cerro arriba, hasta enlazar con el castillo, de cuyo último tramo ya sólo quedan ligeros vestigios.

Maltrecha y desfigurada esta muralla, por haberla rebajado en algunos sitios para airear las huertas, y haberla adosado casas en otros, no conserva cubos ni detalles dignos de especial mención, salvo en un lienzo denominado *Los Adarves,* cerca del convento de monjas franciscanas de la Purísima Concepción, donde se pueden apreciar unas cuantas almenas rectangulares, cegadas hasta la altura de los merlones.

En el recio cinturón de piedra que cercaba al pueblo, se abrían tres puertas de las cuales dos, la de Languilla y la de San Juan, situadas a los extremos de la calle Real, que, según referencias, eran dos arcos apuntados, construídos de tapial, revestidos de ladrillo, han desaparecido; conservándose afortunadamente la conocida por *el arco,* orientada al SO. y situada entre aquellas dos.

Se abre frente al puente, en un cuerpo resaltado y sirve de entrada a la villa. Nueve o diez hiladas de bien labrados sillares prestan apoyo a la mampostería. Unos blasones heráldicos y una cruz decoran el rebajado arco interior; y un sencillo y robusto matacán de piedra, apoyado sobre fuertes modillones de triple escalón, imprime rudo aspecto medioeval a esta puerta militar.

II

Difícil es precisar el origen exacto del castillo, emplazado en el sitio que ocupó la primitiva población celtíbera de Ayllón, como lo demuestran los abundantes restos de esa cerámica prerromana hallados por nosotros hace años, tanto en los alrededores de la fortaleza como mezclados con la argamasa de *Los Paredones* y en los trozos de muralla que flanquean a *La Martina,* de cuyo hallazgo nos dispensó el alto honor de ocuparse la Real Academia de la Historia (1).

Es indudable que todo el lienzo NE. del castillo se construyó con la tierra sacada del foso, y, por lo tanto, en las alturas comprendidas entre la fortaleza y la ermita de Santiago estuvo la primera población, que luego, acaso obligada por los romanos, descendió al llano. Sabido es,

(1) José R. Mélida: "Antigüedades de Ayllón", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo LXIII (año 1913), pág. 261.

según dice Costa, que "las aldeas de las ciudades ibéricas constaban de una *turris* o *castellum,* centro de resistencia; de un *oppidum*, grupo de viviendas de los aldeanos, y del *ager*, que éstos beneficiaban con sus granjerías rústicas y pecuarias (1)". ¿Empezaría el castillo de Ayllón por ser uno de tantos castros ibéricos, como encontraron cartagineses y romanos en España, según el testimonio de Tito Livio, Strabón, Appiano y otros autorizados historiadores de la antigüedad? Bien pudo serlo, pero no podemos afirmarlo.

Oculta la planta de esta fortaleza en tierras de la propiedad de los Condes del Montijo, escasos los restos que de ella se conservan, y dadas las múltiples transformaciones que a través del tiempo experimentan todos los edificios y especialmente los militares, para ponerlos de acuerdo con la poliorcética de la época, no es posible fijar con precisión su antigüedad.

Desde luego, las ruinas que han llegado hasta nosotros son muy posteriores. *Los Paredones* debieron ser construídos por los árabes, acaso a mediados del siglo IX, cuando el Duero era la frontera natural que, por esta parte, separaba a los cristianos de los musulmanes. Entonces parece muy probable que este castillo formase en la segunda línea de defensa, cuya primera constituían las torres y fortalezas de Soria, Almazán, Berlanga, Gormaz, Osma, San Esteban, Langa, Zamora, Simancas, etc. Por el poema de *Myo Cid* consta que los hijos del Profeta ocupaban Ayllón en tiempo de Alfonso VI, pues describiendo el viaje del legendario caudillo castellano, cuando sale desterrado de Burgos, dice:

De siniestro Sant Esteuan vna buena cipdad:
De diestro Ahilon las torres que moros las han (2),

cuyo segundo verso, bien claro indica que *las torres* (la fortaleza o plaza fuerte) *de Ayllón estaban en poder de los moros* cuando a fines del siglo XI pasó por allí el Cid. A mayor abundamiento, la estancia de los árabes en Ayllón parece, además, comprobada por restos de cerámica encontrados también por nosotros en dicha villa, que nuestro ilustrado

(1) *Estudios Ibéricos*, tomo I, pág. LX.

(2) Debemos advertir que la nota 105 del tomo LVII de la *Biblioteca de Autores Españoles* está equivocada. Pues ni existe Ahilon las Torres, ni Ayllón está a unas dos leguas de Soria, sino a unos 100 kilómetros.

amigo y compañero D. José Lafuente juzga de esa procedencia por su semejanza con otros ejemplares hallados en Medina-Zahara (1).

La Martina es una construcción medioeval que, una vez arruinado el castillo, pudo servir desde un principio de campanario a la parroquia de San Martín, construída a su lado izquierdo, o a la que se trasladaron las campanas cuando se suprimió dicha iglesia.

En los últimos años del sombrío reinado de D. Pedro de Castilla, la fortaleza de Ayllón fué una de las primeras que, con las de Peñafiel, Atienza, Curiel, Gormaz, etc., defendió la causa de D. Enrique de Trastamara, cuyo partido, a pesar de la derrota de Nájera (13 de Abril de 1367), aumentaba de día en día por la desatinada conducta del Rey Cruel (2).

Es probable que el año 1427 sirviera de espléndido alojamiento a D. Álvaro de Luna y a su brillante escolta de doscientas lanzas, cuando por la sentencia de Valladolid pasó en Ayllón su primer destierro (3). Y algunos años después obligaron al Condestable a dar, entre otros, este castillo en rehenes para cumplir la sentencia dictada en Medina del Campo el 9 de Julio de 1441, condenándole a pasar seis años alejado de la Corte (4).

Cuando el proyectado enlace de D. Juan Pacheco de Luna, IV conde de San Esteban de Gormaz, con D.ª María Pimentel, la fortaleza de Ayllón se dió en prenda, el año 1480, a la Condesa de Benavente (5).

Bien artillado debía estar a fines del siglo XV, a juzgar por una caña de bombarda y un mortero que, procedentes del castillo, aparecieron enterrados en el jardín de la casa de nuestro respetable y querido padre político D. José Ramírez Ramos, quien en 1896 donó tales piezas al Museo de Artillería, cuyo catálogo las describe así:

«6591.—Caña de bombarda de 23,5 centímetros de calibre y 122 de longitud. Tiene cuatro argollas y está formada por doce duelas y reforzada por cinco series de manguitos y seis de aros."

(1) "La cerámica celtíbera de Ayllón», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo citado, pág. 256.

(2) Ayala: *Crónica del Rey D. Pedro*, año XVIII, cap. XXXI.

(3) Guzmán: *Crónica de D. Juan II*, año XXI, cap. VII.

(4) Autor y obra citados, año XXXV, cap. XXX.

(5) Béthencourt: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*, tomo II, pág. 220.

"6592.—Mortero o pedrero de ánima abocinada, compuesto de veinte duelas reforzadas por aros y manguitos. Es de 39 centímetros de calibre en la boca por 38 de longitud de ánima, 18 de diámetro en la unión de ambas y 86 centímetros de longitud total. Tenía dos argollas, conserva una y lleva dos manijas delgadas que facilitaban su servicio y sujeción. Pesa 358 kilogramos."

Esta fortaleza, que tal vez fué destruída después de la guerra de la Independencia, se sabe que subsistía en el siglo XVIII, pues de 1690 a 1707 era su alcaide D. Diego Núñez de Guzmán y Quiñones, caballero de Santiago, según hemos visto en los libros de las capellanías fundadas por D. Pedro Gutiérrez de César en la derrumbada parroquia de San Juan (1).

Las murallas, en general, presentan el aspecto de estas construcciones en la Edad Media, y es fácil que daten de la época de la reconquista de estas tierras, que la gloriosa e importante toma de Toledo (25 de Mayo de 1085) trajo como consecuencia.

Creado por D. Juan II el condado de San Esteban de Gormaz a favor de D. Alvaro de Luna, Ayllón entró a formar parte del mismo (2). Y por eso, en lugar preferente del arco de entrada a la villa campean las armas de los señores de Ayllón, D. Diego II López Pacheco y de su esposa D.ª Luisa de Cabrera y Bobadilla, Condes de San Esteban de Gormaz, Marqueses de Villena y Moya, Duques de Escalona, etc., etc., pues el escudo de la izquierda aparece con cuarteles de Pacheco, Portocarrero, Acuña y Enríquez, y el de la derecha ostenta las armas antiguas y las nuevas del marquesado de Moya, cuarteladas con las de Mendoza y Enríquez, orladas de Velasco.

PELAYO ARTIGAS

(1) Véase nuestro modesto trabajo publicado acerca de dicha Parroquia en la página 205 del tomo XXVIII de este mismo BOLETÍN

(2) Béthencourt: Obra y tomo citados, pág. 212.

Fot. M. Moreno. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

ANTONIO PEREDA (1599-1669) Santa María Egipciaca

1'56 x 1'55 m.

¿FELIPE DE LIAÑO? (15...-1625)

Un Caballero de Santiago con su mujer e hijos

0'35 x 0'25 m.

Algunos cuadros desconocidos de la escuela madrileña

D. Ferdinand Baumgarten, que posee en su colección escogida en Budapest una preciosa cabeza de San Juan Evangelista por el Greco y cuadros de Eugenio Lucas y de Alenza, adquirió en los últimos años un retrato de familia, sumamente interesante para la iconografía española y para la pintura de retratos en España, de la época del cuadro. Está representado un caballero de Santiago con su mujer y con sus tres niños; las paredes, tapadas con tela en colores nacionales: encarnado y amarillo, y en el fondo se ve el castillo del caballero. Quizás se pueda averiguar el nombre de la familia retratada por este delicado trozo de paisaje y fijar mejor la fecha de la pintura e identificar los personajes representados. La pintura es sumamente fina, recordando algo a pintores holandeses de aquel tiempo. No conozco otro cuadro de semejante composición y carácter en el arte español. Por el tamaño (0,305 m. de ancho y 0,25 de alto) y por el carácter, algo miniaturista, de la ejecución, pensé en Felipe de Liaño, como autor. Si fuese de él, tendría que ser de lo último que pintó, porque —como es sabido— Liaño murió en 1625 y el cuadrito no puede ser muy anterior; al contrario: por los trajes yo lo pondría en los años 1630-1635.

En la casa madrileña del señor Marqués de Almunia, tan aficionado a las Bellas Artes y a su historia, vi hace poco un cuadro pequeño (0,36 × 0,30 m.) representando la natividad de la Virgen. No lleva firma y no tenía tradición quien haya sido su pintor. Cada uno que ha visto las pinturas de Jusepe Leonardo en el Museo del Prado, no puede vacilar ni un momento que este pintor es el autor del cuadrito, bien pintado y rico de colores. Es más: parece muy probable que este cuadro está en relación con la representación grande del mismo asunto en el Museo del Prado.

No se puede afirmar que sea boceto para aquel cuadro grande. Si fuera así, habría que decir que la composición grande es mucho menos concentrada que la del cuadrito del señor Marqués de Almunia. Si el cuadrito es posterior al cuadro del Museo del Prado, puede clasificarse como corrección del otro, bien salida, bien comprimida.

La Galería Nacional de Irlanda, en Dublín, posee una representación muy decorativa y naturalista (con trajes del tiempo del artista) del episodio bíblico *Jael y Sisera*. Estaba atribuída a Espinosa, pero tiene todas las señas características de la primera época de Pereda, y además se notan aún fragmentos de la firma de este pintor. La ejecución es muy cuidadosa, y el artista se da a conocer como compañero de los Carducci y Castillo.

Del mismo pintor vi en una colección particular, en Madrid, un lienzo con una representación muy original de Santa María Egipciaca, con ángeles que cubren a esta santa con rosas. El propietario se figuraba tener un Antonio Allegri —Correggio— (la figura está un poco borrada en la segunda palabra, pero se lee claro *Antonio Pereda, A.º 1641*. Además, el estilo es característico del maestro).

Más difícil es acertar definitivamente de quién puede ser el doble retrato de la colección del Dr. Schæffer, en Barcelona. Este cuadro, de gran interés para la iconografía española del siglo XVII, tiene muchísimo de Pereda. Las cabezas impresivas y los trajes recuerdan más a aquél que a Jusepe Leonardo; únicamente la pintura es más firme y algo más seca que en las obras de Pereda. De todas maneras, creo que el autor debe ser uno de los pintores de Felipe IV que pintaron para el salón de recreos del palacio del Buen Retiro: en Félix Castillo pienso más que en ningún otro.

La colección Gil, en Barcelona, que reune tantos buenos cuadros, contiene una *Anunciación* que quizás es la mejor obra de Francisco Solís. El lienzo está firmado y fechado en 1664. Nos interesa por su relación con el arte de Murillo; pero no estoy enteramente seguro de que el artista haya visto obras del gran maestro sevillano. La relación puede ser indirecta, tanto más cuanto que se notan muchos detalles que nada tienen que ver con el arte sevillano, pero que son muy típicos para el arte madrileño de aquel decenio. Pienso en obras como la famosa *Anunciación*, de Claudio Coello, en la iglesia de las Benedictinas de San Plácido, acabada muy probablemente por el año 1663, obra que hizo aquel

FRANCISCO BAYEU (1734-1795.)
Retrato.
1'15 x 0'83 m.

JUSEPE LEONARDO. (1611-1656.)
La Natividad de la Virgen.
0'36 x 0'30 m.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

¿FELIX CASTELLO? (1602-1656.)
Doble retrato.

artista —según Palomino— cuando aún estaba trabajando en el taller de Francisco Ricci.

Y, por último, voy a dar a conocer un magnífico retrato de hombre, que se encontró hace algunos años en el comercio alemán, atribuído a Goya. Yo no creí en esta atribución, porque el retrato revela una relación tan íntima con el arte de Mengs como no la tuvo nunca el genio de la pintura aragonesa. Por consiguiente, hay que buscar al autor en un pintor español más aproximado a Mengs. Y no es difícil encontrarle: es Francisco Bayeu. Comparando este retrato con aquel de la hija del artista que posee en Madrid el señor Conde de Villagonzalo (publicado en el catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas), se verá en seguida que ambos retratos ofrecen la misma factura e idéntica relación con el arte de Mengs.

En el Boletín del año 1915, pág. 124, el eruditísimo historiador aragonés D. Ricardo del Arco publicó unas pinturas murales de Goya en el Palacio de los Condes de Sobradiel, en Zaragoza. Quisiera completar hoy las observaciones de este crítico y también las del último biógrafo de Goya, D. Aureliano de Beruete.

Me parece de bastante importancia subrayar la influencia de la escuela de Parma que se nota en aquellas pinturas. El *San Vicente Ferrer*, y también las otras composiciones, revelan la impresión que las obras de Correggio y de su escuela hicieron al joven pintor aragonés durante su estancia en Parma (1). Se ha acostumbrado hablar siempre de la influencia del Tiépolo en todas las obras de la juventud de Goya. Es verdad que cierta influencia de este maestro veneciano se nota en los bocetos para el coreto del Pilar y en los aguafuertes. Pero ni en las pinturas del Palacio de Zaragoza ni en las de la Cartuja *(Aula Dei)* la nota tiepolesca es marcada.

En mucho más alto grado se puede encontrar relaciones con la escuela de Bolonia, con maestros de Francia, y, ante todo, con Lucas Giordano. La mujer en el primer término del *Descendimiento* (¿Santa María Magdalena?), de la Casa Sobradiel, es casi copia libre de un modelo de Lucas Jordán.

El recuerdo de las obras de Parma no quitó a Goya. Y me asombra

(1) Y esto es una razón más de poner estas pinturas en la época inmediata después de la vuelta de Goya de Italia.

que hasta ahora nadie haya hablado de la relación de las pinturas en San Antonio de la Florida, especialmente en su idea de composición con las obras decorativas de Correggio. A pesar de la enorme diferencia entre aquel pintor afeminado italiano y el pintor sumamente viril español, hay que confesar que toda esta manera de buscar la relación entre el mundo pintado y el mundo del espectador, el carácter ilusionista y barroco de la pintura y la nota sumamente sensitiva e ingenua tienen un parentesco extraordinario.

Finalmente, quisiera hablar de cierta relación que me parece existe entre el *San Jerónimo penitente*, cuadro de tamaño natural y propiedad de D. L. Vilches, en Madrid, publicado por D. Áureliano de Beruete en el segundo tomo de su excelente obra, y el famoso cuadro de Ticiano que representa el mismo asunto en la Galería Breza de Milán. Como siempre, no se trata de una copia, sino de la idea en general que Goya parece haber recibido o por esta o por una pintura semejante. Basta confrontar las fotografías de ambos cuadros para ver lo que yo quiero decir. Lo que Goya ha aprovechado está transformado enteramente en su lengua personal, propia, y la nota española resulta predominante, como en las pinturas de la Ermita de San Antonio de la Florida.

AUGUST L. MAYER

EXCURSION A MERIDA Y CACERES

A los comienzos del año de 1905 realizó una excursión a estas dos ciudades históricas, más a la no menos notable de Plasencia, nuestra Sociedad. De esta excursión fué acertado cuanto ameno cronista el señor Marqués de Figueroa (1), el cual dice tuvo por compañeros en ella, además del director de la misma, Sr. Lampérez, "al Conde de Cedillo, D. Pablo Bosch, el Marqués de Villasante, el Sr. González Arnao, Argamasilla de la Cerda, Quintero, Avilés, los Oliva".....

Sabedores muchos consocios de que desde entonces acá había yo tenido la suerte de llevar a cabo en Mérida algunos descubrimientos de restos romanos importantes, que hoy atraen a entendidos y curiosos, muchas veces me habían hablado de realizar nueva excursión por aquellas tierras extremeñas, rogándome fuese yo su *cicerone* y cronista, en lo que, aparte de lo mucho que me obligaban mis trabajos en Extremadura, tenía yo sumo gusto.

Organizada la excursión por el señor Conde de Polentinos (con el sentimiento de no poder contar con el director de ellas, Sr. Ciria, por hallarse enfermo, y el cual visitó conmigo Mérida en fecha no lejana) salimos de Madrid, huyendo de los Carnavales, la noche del 25 de Febrero, nueve excursionistas. Eran éstos, además del señor Conde de Polentinos, el arquitecto señor Conde de Manila, el señor Marqués de Revilla de la Cañada, los señores D. José Sanginés, D. Luis Laredo, D. Eliseo Sanz, D. Salvador Ortiz y su hija Mercedes, que, con su risueña juventud, constituía la nota agradable entre tal conjunto de aficionados a las cosas viejas, los más de ellos con sus máquinas fotográficas para conservar los mejores recuerdos del viaje.

De buen grado sostuve en la primera etapa del mismo un poco de charla acerca de Mérida y de sus monumentos, por vía de preparación para contemplarlos. Ellos, y no mis asertos, habían de justificar a los ojos de los excursionistas lo que fué en España la *Colonia Augusta Emérita*, fundada, sin duda, sobre una ciudad ibérica en 729 de Roma, o sea veinticinco años antes de Jesucristo, con el nombre del Emperador

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XIII, pág. 21.

y el de los *eméritos* o veteranos de la guerra cantábrica, a quienes les fué dada como estipendio, teniendo parte activa en la fundación el general y yerno de Augusto, Marco Agripa, y por primer legado augustal o gobernador a Publio Carisio, que batió moneda. Establecida con tan honroso título la ciudad romana en la fértil vega del rio *Anas*, en comunicación por él, que hasta allí era entonces navegable, con el mar y por tanto con puerto, del que se aprecian los restos; y partiendo de ella por los dos puentes que conserva y utiliza, uno sobre dicho río, otro sobre el riachuelo Abarregas, sendas calzadas que, enlazando con otras y otras, conducían a las ciudades más importantes de la Bética, de la misma Lusitania y de la Tarraconense; abastecida de aguas potables por tres acueductos, que las traían de caudalosos pantanos; saneada por una extensa y bien trazada red de cloacas, que se conserva y utiliza en parte; embellecida con monumentos y magníficos edificios, entre los que se señalan por su grandor y su lujo los destinados a espectáculos públicos; ciudad en que se rindió culto a los dioses de Roma, a la Concordia y a los Augustos, y también a los dioses extranjeros, al egipcio Serapi y al persa Mitra, y donde la población era numerosa y en buena parte cosmopolita, como lo acreditan las inscripciones en las que se leen nombres latinos e indígenas, griegos y orientales; todo ello convence de que *Emérita Augusta* fué una gran ciudad de la Península, como hoy Madrid o Barcelona, y que no debió andar exagerado el poeta Ausonio cuando al mencionar las nobles ciudades antiguas por el orden de su importancia, la señaló como la novena, y "ante la cual — dice — toda Hispania humilla sus fasces". No menciona antes ninguna ciudad española, y añade: "Córdoba no puede disputarte tu rango, ni Tarragona con su poderosa fortaleza, ni Braga tan orgullosa de los tesoros que arroja al fondo del mar." Y no fué solamente Ausonio entre los escritores antiguos quien ensalzó a Mérida, pues otros, entre ellos Plinio y Pomponio Mela, la celebraron.....

Pero al cabo de hacer yo memoria de todo esto y de los monumentos que habrían de confirmarlo, comprendiendo que había abusado de la atención de mis compañeros llevándolos imaginativamente a los dorados tiempos de Augusto y de Agripa, propuse un rápido aterrizaje a las realidades de la cena, a la que ya llamaban los estómagos y a la que, a pesar de ser forzosamente fiambre, hubo quien la hizo los honores como si hubiese sido en el "Palace".

Después..... el sueño fué con nosotros a través de los campos manchegos..... y cuando despertamos se ofrecieron a nuestros ojos las bravías tierras extremeñas doradas por los primeros rayos del Sol.

Contemplamos el desmantelado castillo de Magacela, donde fué preso el turbulento caballero Monroy; luego la soberbia fortaleza de Medellín, donde se defendieron los parciales de D. Enrique de Trastamara, y lugar vetusto, que además de que conserva algunos restos de la *Colonia Metellinensis*, allí fundada por el Cónsul Quinto Cecilio Metello el año 80 antes de Jesucristo, se señala principalmente en la Historia por haber sido cuna de Hernán Cortés. Al cabo de atravesar extensas dehesas extremeñas cruzamos el Guadiana, y bien pronto divisamos sobre un alto cerro el castillo de Alange, y al pie el modesto pueblo con su balneario, cuyas termas romanas se conservan, como testimonio de que allí existió el *Castrum Colubri*.

A poco de esta visión panorámica y retrospectiva llegamos a Mérida, en cuya estación nos esperaba mi compañero en la labor de las excavaciones y cuidadoso director del Museo Emeritense, D. Maximiliano Macías.

* * *

La visita a los monumentos romanos empezó por la del templo llamado, sin fundamento, de Diana, y que mejor pudo serlo de Júpiter, cuyas columnas corintias, de granito, resaltan en los muros de una casa, o mejor en el diminuto palacio de los Corbos, en el que una ventana plateresca, coronada con escudo nobiliario, indica que la transformación del santuario pagano en morada de nobles señores, data de principios del siglo XVI. Por la calle y por las dependencias de la casa pudieron hacerse cargo mis acompañantes de las columnatas que rodearon al santuario, constituyendo un templo típico romano, *exastilo*, *periptero*, que debió lucir su clásica fisonomía en el Foro de la ciudad.

En la plaza que le ha sustituído, aunque no topográficamente, atrajo las miradas de todos una casa medieval, con linda ventana gótica, con columnillas y calados en el cerramiento. Hallábase aún abierta la iglesia parroquial de Santa María y en ella de rondón entramos, dando ocupación a los fotógrafos. Nada conserva la fábrica de la primitiva basílica cristiana, mostrando ser la levantada cuando los caballeros de Santiago, después de ser ganada Mérida a los moros por el rey D. Alfonso IX de León, en 1230, señorearon la ciudad. Es una iglesia de tres naves, con

pilares de planta crucífera, al modo románico, de columnas resaltadas y arcos apuntados de sabor mudéjar, denotando su estilo el de transición, que tan singulares fábricas produjo en el siglo XIII y que en este ejemplar ofrece marcados rasgos ojivales, a cuyo estilo, en su último período, pertenece la cabecera. En ella, del lado del Evangelio, hay un sepulcro con la estatua yacente de un caballero, y en una capilla que se abre del lado de la Epístola está el sepulcro de una dama, también con su estatua yacente, de mármol.

Fuimos luego al conventual de los caballeros de Santiago, donde éstos celebraron capítulos resonantes. Su iglesia insignificante, y que tampoco es la originaria, es hoy almacén. El claustro, del siglo XVII, se halla en ruinas. Pero se conserva la enorme fortaleza, alcázar árabe primero, cuyos lienzos y cuadradas torres defensivas apoyan en parte, por el lado de poniente, sobre el magnífico dique romano que, en línea recta mucho más larga, bordea al Guadiana. Con sillares romanos, primer despojo de los monumentos antiguos, construyeron los árabes y reconstruyeron los cristianos las macizas torres y espesas murallas de tal fortaleza, en la que son de notar la disposición en ángulo de las puertas y los arcos de herradura visigodos y árabes de algunas. En el interior, donde creyérase encontrar recuerdos de lo que aquello fué en la Edad Media, se encuentra por sarcasmo una florida huerta, y mal empleados en disparatadas construcciones modernas, restos arquitectónicos visigodos y aun romanos, aprovechados sin concierto Son particularmente notables los mármoles visigodos cuyo estilo, con fuertes reminiscencias del arte clásico, se ofrece en Mérida con un valor decorativo más grande que en otras partes. Las pilastras, magníficas; las columnas, con estrías salomónicas; los capiteles, estilizados del corintio, representan el lujo de las construcciones visigodas que allí existieron; se piensa que una de ellas era el palacio del Conde gobernador donde estuvo antes, acaso, el pretorio del legado augustal.

Llamó la atención de los visitantes el aljibe, cuya larga escalinata y no su bárbara cubierta tengo por romana, como lo es por entero la cámara con bóveda de cañón a que conduce.

Desde el adarve de la fortaleza por poniente disfrutamos de la hermosa vista del extenso panorama del río y de sus fértiles vegas; de las lejanas montañas, que limitan el dilatado horizonte; de la isla donde estuvo el emporio, y, sobre todo, del magnífico puente augusteo, en que

36

Exterior del Teatro Romano.

El Teatro Romano. (Detalle)

El Anfiteatro Romano.

Columnas Romanas y visigodas en el Conventual

Clichés del Sr. Conde de Polentinos

Resto del Templo de Diana. (?)

TIPOGRAFIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Resto del Templo de Marte.

MERIDA

comenzaba la vía de la Bética, de 783,50 metros de largo, con sesenta ojos de 6,80 metros de diámetro y ojos intermedios más pequeños en previsión de las avenidas en río de tan ancho cauce. El Sol prestaba singular realce a la poderosa sillería almohadillada de la construcción romana, rehecha en algunos puntos y en varios tiempos, incluso por el rey godo Ervigio en 686; en 1610 por un regidor, que tomó la piedra para el caso del teatro romano; y últimamente en tiempo de Alfonso XII.

* * *

Por la tarde fuimos a las excavaciones. En ellas mostré primeramente a mis amigos el Anfiteatro, que antes se consideraba Naumaquia, error que han venido a desvanecer las excavaciones últimamente practicadas por el Sr. Macías y por mí. Por ellas es dable contemplar hoy descubierto el Anfiteatro emeritense, de traza elíptica, como todos, y un poco menor que el de Itálica, pues mide en sus ejes mayores 126 metros por 102, y la arena para los juegos gladiatorios, 64,50 metros por 41,15, siendo el macizo de las graderías de 30,75 metros. Este macizo está dividido, como el italicense, en diez y seis sectores, por otras tantas puertas o vomitorios, de las cuales tres conducen a la arena, dos en rampa a los extremos del eje mayor y otra al del menor, por occidente, con subidas a la tribuna presidencial, de cuyo antepecho y del de la tribuna frontera destinada al que costeara los juegos, proceden los restos epigráficos que nos hacen saber fué debida la erección del edificio al emperador Augusto, y que cuando éste ejercía la tribunicia potestad por dieciseisava vez, o sea ocho años antes de Jesucristo, fué acabada la obra. De dichos vomitorios arrancan escaleras laterales (no todas bien conservadas) que daban acceso a los asientos altos. A uno y otro lado de las dos puertas fronteras dispuestas a los extremos del eje mayor de la arena hay otras dos, que a ella daban salida a los gladiadores y que corresponden a unas cámaras a ellos destinadas. En la arena se ve la fosa dividida en galerías, cuatro de ellas con enlucidos y escalinatas, y en el centro cuadrada, con su cloaca de saneamiento. El destino de la fosa en los anfiteatros era ocultar bajo un tablado con trampas las jaulas de las fieras que debían soltarse para las luchas; el *spoliarium*, a que eran retirados los combatientes moribundos y las máquinas o accesorios para las escenas de montería que a menudo se desarrollaban.

Los excursionistas recorrieron el Anfiteatro; vieron los restos de sus

graderías; subieron a la *præcinctio* o ándito que separaba los asientos de los caballeros de los de la plebe y contemplaron los arcos de las puertas. Pero les atraía el teatro, del que habían tenido visión fugaz, pero fuerte, al entrar en las excavaciones, y a verlo se escaparon los más.

Allá fuimos todos, y mis amigos se dirigieron por la calle romana, pavimentada de piedra, que bordea el teatro, a entrar en él por sus vomitorios, subiendo a las graderías altas, desde las cuales se disfruta la magnífica vista de conjunto de monumento en toda su imponente grandeza.

Sobresalen en la parte alta de la gradería siete macizos, a los que la voz popular dió el nombre de *Las siete sillas* ("de los siete reyes moros que decidieron de la suerte de Mérida"..... ¡oh poder sugestivo de las cosas grandes y de la imaginación forjadora de la leyenda!), nombre con que era corriente designar a este monumento antes de que las excavaciones que emprendimos en 1910 y continuamos con afán hasta 1916, pusieran de manifiesto, no sin hacer un desmonte que alcanzó una profundidad de 8 metros, lo que oculto estaba por la tierra acumulada; la extensa gradería baja; la *orchestra* o hemiciclo central para la música y el coro; y la escena, con los restos de su magnífica decoración marmórea, que fué para nosotros, los excavadores, sorpresa y asombro grandísimos, pues no era de esperar en este teatro provincial un lujo y un arte exquisito dignos de Roma. Es el teatro emeritense verdadero modelo de su clase y de los más completos.

Aún despedazado como está el monumento se aprecian los restos de mármol de sus tres primeras filas de asientos, los sillones de orquesta, que ocuparon los sacerdotes, autoridades y personajes principales y luego los tres órdenes de gradería *(ima cavea, media cavea* y *summa cavea)* para los caballeros, el pueblo y los esclavos; cada gradería dividida en sectores por escalerillas, que desde los vomitorios facilitaban a los concurrentes llegar pronto a sus localidades. La indicación epigráfica de que en la primera fila de un sector debían colocarse diez caballeros (con lo que resulta la cifra de 0,45 metros de ancho por asiento), nos ha permitido calcular que este teatro es capaz para 5.500 espectadores, holgadamente colocados.

El macizo semicircular correspondiente a las localidades mide de diámetro 86,63 metros. El hemiciclo de la *orchestra*, que conserva su pavimento de mármoles, mide de diámetro 17 metros. La escena tiene una longitud de 59,90 metros y de fondo 7,28 metros.

38

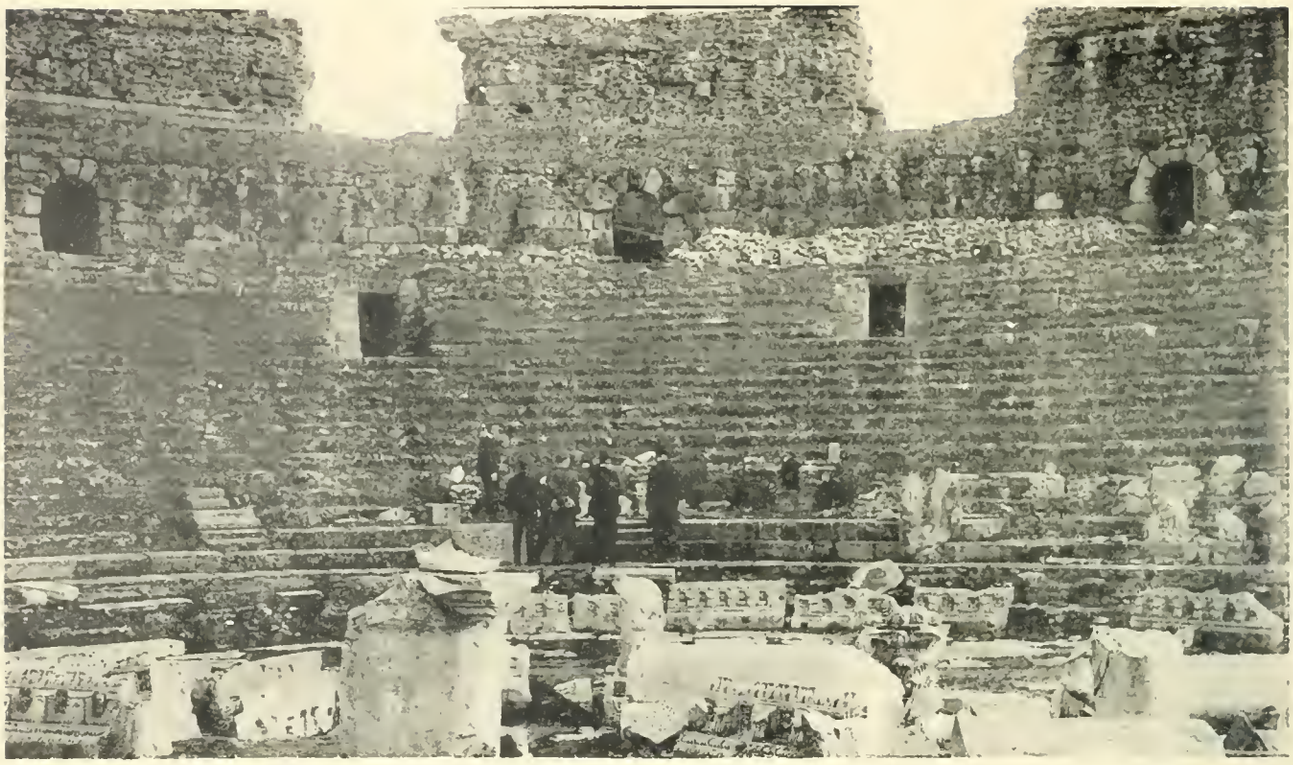


Foto del Sr. Laredo.

Graderías del Teatro Romano

Foto del Sr. Sanginés

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Escena del Teatro Romano.

MERIDA.

Fué construído el teatro a raíz de haberse establecido la Colonia romana, denotando la pujanza inicial de la misma el lujo desplegado en el monumento. Ello no es extraño si se considera que en éste como en otros magníficos, también del tiempo de Augusto, tuvo participación el general y yerno del Emperador, el célebre Marco Agripa, cuyo nombre y títulos se leen aquí, como en el Panteón de Roma, en los dinteles de las dos puertas de las galerías laterales que desembocan en la *orchestra*. Y en dos tableros de mármol, que acaso proceden del proscenio, se leen los nombres de los dos hijos varones de Agripa, Cayo y Lucio, los cuales murieron jóvenes, deduciéndose de todo ello que la obra del teatro debió ser acabada en el año 18 antes de Jesucristo.

Pero con ser considerable la ingente fábrica de hormigón y de sillería granítica, admirable su traza conforme a las reglas vitruvianas, y la acertada disposición radial de sus quince entradas, distribuídas en los tres órdenes de gradas, y aumentadas con seis entradas más desde la galería semicircular, que corre bajo la *ima cavea;* nada de esto sorprende tanto como la escena que superó a todo en magnificencia y que no es la primitiva, sino reconstrucción y embellecimiento debidos a los emperadores Trajano y Adriano, especialmente a éste, como lo acredita el aticismo del estilo de no pocos mármoles, que datan por consiguiente del primer siglo de la Era.

En la escena, en su fondo monumental, es donde se desplegaban en los teatros antiguos el lujo y el arte. Conserva la escena de Mérida el gran basamento de piedra, con su revestimiento de mármoles en muchos trozos, interrumpido por las tres puertas por donde como es sabido salían los actores; de la central *(valva regia)*, el protagonista, y de las de los lados *(hospitalia)*, los personajes secundarios. Descubrióse entero dicho basamento sobre el que permanecían las basas y aun trozos de fustes de algunas columnas, o reconociéndose, desde luego, los sitios que todas ellas habían ocupado. Y aparecieron caídas y maltrechas las propias columnas, sus basas y capiteles, molduras, frisos y cornisas de preciosa labra y todo de mármol. Hoy se ven, por dicha, restituídas a los sitios que ocuparon, enhiestas y magníficas hasta quince columnas, ocho de ellas con sus capiteles corintios, labrados, como las basas, en mármol blanco y los fustes monolitos en mármol veteado de azul. Cada columna mide 6 metros de altura.

El efecto que causó esta columnata a los excursionistas no debo pon-

derarlo yo, sino ellos. Pero debo consignar que cuando les estaba diciendo algunas de las particularidades del teatro antes apuntadas, acertó a presentarse en él, apenas llegado a Mérida, el arquitecto sevillano D. Antonio Gómez Millán, autor de esa reconstitución inteligente y cuidadosa de la escena, sin suplir nada, limitándose a poner en pie lo caído. Excusado es decir que los fotógrafos no daban paz a sus máquinas. Aquello era mucho más de lo que esperaban. Querían verlo todo, y la tarde estaba próxima a declinar. Fué unánime la decisión de que había que volver a la mañana siguiente para contemplar el teatro otra vez, y con sol.

Para completar el programa del día nos encaminamos hacia el circo, que es ahora el campo de excavaciones. Para llegar a él tuvimos que andar un buen trecho y atravesar la vía férrea. Dimos luego un vistazo al imponente resto del acueducto romano, que hoy se llama de San Lázaro por la proximidad a una ermita de esta advocación.

Ofrécese hoy el circo como una enorme hondonada en la que resalta y dibuja despedazada fábrica de hormigón y de piedra la figura de un amplio cuanto larguísimo paralelogramo terminado al extremo por un medio punto, adivinándose en todo ello las graderías que rodeaban la arena y advirtiéndose en ésta la *spina* que formaba divisoria del espacio en que corrían los carros. Cerca de 400 metros tiene de longitud este vasto monumento y más de 100 metros de anchura. Era un circo capaz para 30.000 espectadores. En la parte excavada se ven descubiertos podio y gradería y un trozo de la *spina*.

El día fugitivo no nos permitió después más que contemplar brevemente las aras, ricamente adornadas con guirnaldas y bucráneos del templo de la Concordia y que superpuestas forman en un paseo público el soporte monumental de una imagen de Santa Eulalia, la mártir patrona de Mérida.

Al lunes siguiente comenzó la excursión por la visita a la basílica de Santa Eulalia, deteniéndonos antes en la capilla llamada "El Hornito", donde la heroica doncella cristiana sufrió su martirio, y cuyo pórtico está formado con los mármoles ricamente ornamentados del templo dedicado al dios Marte, según se lee en una inscripción grabada en el friso.

Dicha basílica, cuyos preciosos mármoles, dorada techumbre y bellos mosaicos pondera el poeta latino Prudencio, del siglo IV, no conserva hoy nada de tanta magnificencia. Solamente se advierte el recuerdo de su primera reconstrucción, hecha en tiempo del obispo Fidel (560 a 571)

en el exterior de un ábside cuadrado y en los arcos de herradura de la entrada y de las capillas absidales, revestidos con la decoración románica, aplicada por embellecimiento de las portadas en el siglo XIII. Al exterior como al interior la mezcla de estilos y de épocas, desde los tiempos visigodos hasta el Renacimiento indica la serie de modificaciones y reparos que sufrió la fábrica. Es hoy este templo de culto secular una iglesia vetusta y, por desgracia, ruinosa que conserva bellos capiteles, entre ellos algunos de la primitiva construcción; un ventanal de la linterna del siglo XIII y algunos elementos románicos.

La imagen de la santa mártir es moderna y está vestida. En un altar colateral se venera un Nazareno de hermosa talla, de la escuela sevillana del siglo XVII.

La segunda visita al teatro romano, en la grata compañía del señor Conde de Morales de los Ríos, que se unió a los excursionistas, permitió una contemplación más detenida del monumento y a los fotógrafos nueva ocupación. Entonces vieron las estatuas de mármol que realzaron el decorado de la escena y de las cuales sólo una, acaso de Proserpina, ocupa su lugar entre las columnas. La estatua de Plutón; el hermoso torso de un Júpiter o Baco; tres torsos de estatuas imperiales con coraza, más una cabeza de Augusto, y restos de dos estatuas de personajes togados se hallan hoy recogidas bajo la bóveda de una galería.

Recorrimos la *postscaena*, dando un vistazo a los cuartos de los actores y al resto del pórtico, con columnas de granito revestidas de estuco.

Mostré luego a mis acompañantes la casa-basílica, descubierta a la parte occidental del teatro, y que es acabado ejemplo de la primera adaptación de una casa romana a iglesia cristiana en el siglo IV. De la casa se reconoce el atrio, con su *impluvium* de cemento, y convertido en peristilo, con sus columnas y pavimentos de mosaico; de la basílica el ábside decorado con pinturas y una cámara absidal contigua, que debió ser baptisterio.

Después de examinar este y otros detalles abandonamos el campo de las excavaciones para ir a visitar el Museo, acompañados de su celoso director D. Maximiliano Macías, el cual ha hecho milagros para agrupar con algún orden los bellos mármoles y demás antigüedades allí recogidos en un local impropio. No es posible dar aquí una idea de lo que atesora este Museo, que reclama un edificio digno de tal objeto y de Mérida y que ha sido puntualmente descrito por el Sr. Macías. En

la primera sala se ven reunidos algunos mármoles visigodos, entre los que sobresale una ventana gemela, con arcos de herradura; la inscripción árabe de una de las puertas del alcázar, la que daba al puente, y en la que dice que mandó construir la fortaleza el califa de Córdoba Abderrahman II, bajo la dirección del arquitecto Abad-ul-lah, en el año 220 de la Hégira (835 de Jesucristo); algunas lápidas romano-cristianas y visigodas; una importante colección epigráfica romana; sepulcros, urnas cinerarias, y en una vitrina objetos varios prehistóricos y romanos, destacando entre éstos los vidrios, por sus graciosas formas.

En el patio del Museo se ve un mosaico romano allí descubierto y una serie de restos arquitectónicos de los siglos XV al XVIII en su mayoría y algunos escudos nobiliarios.

La segunda sala contiene los mármoles romanos, cuyo número e importancia se la da notoria al Museo emeritense entre los de su clase en España. Allí se ve la hermosa estatua de Ceres, que fué la primera descubierta en el teatro; allí la estatua de Agripa (su nombre en cursivas romanas se lee en el plinto), que es obra maestra en su género, admirable por su continente y el blando plegado de la clámide; la de un personaje togado (acaso Augusto), firmada por Cayo Ateyo Aulino, el cual en el modelado de los pliegues en el mármol tuvo atrevimientos sorprendentes, y una elegantísima estatua de matrona. Estas tres estatuas son las que mejor representan en la colección el buen arte del tiempo de Augusto. La Ceres, de marcado aticismo, corresponde al tiempo de Adriano. Viene luego el grupo numeroso de mármoles procedentes del templo de Mitras y Serapis, con algunas inscripciones que señalan su fecha: el año 180 de la colonia, o sea el 155, que corresponde al reinado de Marco Aurelio. Son de notar en tan interesante grupo una pequeña estatua y una cabeza de Serapis; las varias imágenes de los genios del dios persa Mitras y la de éste, con su traje oriental, firmada por el escultor griego Demetrio. En toda esta serie se señalan tres estatuas por sus rasgos particulares: una, colosal, que representa al Océano; otra, de Mercurio sentado, con la lira de que fué inventor, y una pequeña de Venus, de arte alejandrino.

Es también interesante la serie de cabezas-retratos de acentuado realismo.

Algunos restos arquitectónicos, un mosaico y un curioso león ibérico de piedra completan el conjunto de la importante colección.

Al salir del Museo visitamos el arco llamado, sin fundamento, de Trajano, cuyos dovelas se sostienen por un milagro de equilibrio y que creemos dió entrada al Foro.

Por la tarde, merced a la amabilidad del Presidente de la Subcomisión de Monumentos, D. Juan Grajera, se organizó la excursión en automóviles al pantano de Proserpina, que dista de la ciudad los 5 kilómetros que hacían de viaje las aguas hasta entrar en ella por el Acueducto de los Milagros, el cual, con sus altísimos estribos de piedra y ladrillo y sus arcos perfilados sobre el cielo, fué objeto de contemplación, juntamente con el puente sobre el Albarregas.

El pantano, con su enorme lago situado al pie de la sierra de Carija, sorprende por su magnitud, pues tiene una legua de contorno; y por el magnífico dique de hormigón y sillería, que se extiende en una longitud de 426,40 metros, reforzado por la parte de las aguas con nueve estribos, dispuesto en talud y con dos ligeros ángulos obtusos para aumentar su resistencia. Adosadas a él por su parte posterior están dos torres de agua con bajada por escaleras de piedra, sobre arcos, a los bocines.

* * *

Estaba vista Mérida, y la excursión se dirigió entonces por el tren a Cáceres, donde la visión nocturna de la amurallada ciudad caballeresca sirvió de estímulo para emplear en visitarla el siguiente día, con la amable compañía del Director del Instituto D. Antonio Silva.

Cáceres (contracción de *Alcázares*) fué en la antigüedad romana la *Colonia Norba Cœsarina* (de Julio César, su fundador); conserva en el Arco del Cristo y en otros puntos de sus murallas leves recuerdos de aquel tiempo, y lo son más elocuentes la estatua del Genio de la Colonia, que se ve encaramada en la torre del reloj, y algunos otros mármoles, incluso inscripciones.

Pero la dominación árabe borró el recuerdo de tan importante ciudad romana y reconstruyó el recinto con piedra y tapial, elevando torres defensivas cuadradas y dos octógonas a modo de baluartes, de las cuales es bien visible la llamada torre mochada. Reconquistada Cáceres por Alfonso IX en 1229, los cristianos reconstruyeron también, empleando alarifes mudéjares y más tarde construyendo al modo usual en Castilla y León. Tal es una torre de piedra con garitas, que se ve apenas se entra en el recinto fortificado, que desarrolla su imponente fábrica sobre la

plaza, por el arco de la Estrella, construído en el siglo XVIII por uno de los Churrigueras.

Pasado el arco se sigue por una sombría calle, entre los cárdenos muros de piedra de dos casas señoriales, hasta dar en una espaciosa lonja a cuyo fondo se alza la iglesia de Santa María.

Es una iglesia de estilo ojival, en cuyo muro de mediodía y sobre la portada principal se ven todavía canecillos al modo románico que indican ser aquello obra de los reconquistadores. Pero todo lo demás ofrece los caracteres inconfundibles de una amplia reconstrucción hecha entre el final del siglo XV y los comienzos del XVI. El interior es de tres altas naves, con bóvedas de crucería y tres ábsides que forman en conjunto un semipolígono. En los pilares esquinados de la cabecera advirtió el Sr. Lampérez sabor románico todavía.

En dicha cabecera atrae a los ojos el magnífico retablo mayor, prolija obra de talla plateresca debida a Roque Balduque, que fué contratada en 1547. Sus relieves representan los Misterios de la Virgen.

El púlpito gótico de hierro, algunos sepulcros y las pilas de agua bendita solicitan la atención.

Por la sacristía se pasa a lo que fué claustro con algunos enterramientos góticos. Volviendo a la lonja se ve frontero el palacio episcopal, con su portada de Renacimiento a la romana. Al fondo del patio, que se ve claustreado al modo castellano de galerías con columnatas, se lee una inscripción en caracteres góticos que declara ser el muro de la torre (defensiva), mandada construir por el obispo de Coria Fray García de Castro y acabada en 1380.

Al otro extremo de la plaza se advierte una curiosa ventana de ángulo y en arco, que no es única en Cáceres, al comienzo de una calleja en la que detrás de Santa María avanza la única torre redonda que hay en Cáceres y que corresponde a una casa medieval.

En la misma plaza, más arriba, está el palacio de los Marqueses de Mayoralgo, el cual es también una casa vieja desfigurada, en la que lo más interesante es el patio, con arcos apuntados (cegados casi todos), con capiteles de aspecto vetusto, pero que deberá datar todo ello del siglo XIV. En el centro del patio hay una estatua romana de mujer, profanada con una horrible cabeza moderna.

Las calles cacereñas, en las que a cada paso se encuentra una casa señorial con su torre defensiva, incitaban a los excursionistas, y apenas

emprendieron el recorrido detuvieron sus pasos para recrearse en la contemplación del palacio de los Golfines, cuya fachada plateresca, con blasones y ornatos, elegante crestería calada, torre y ventanales, componen el más bello ejemplar que hay en Cáceres.

El tortuoso dédalo de calles, las cuestas, la sucesión de casas antiguas, patinadas por el tiempo, las portadas y ventanales y los múltiples detalles característicos, dan la sensación de que se visita la Toledo de Extremadura. Ciudades medievales ambas, aquélla con el perfume de sus galas moriscas y Cáceres con el sello férreo caballéresco de los reconquistadores, con sus muros cárdenos desnudos, su ambiente de austeridad, revive a los ojos de los visitantes como representación de una época. Es la arquitectura cacereña entre urbana y militar, pues cada casa tiene su torre defensiva y no pocas conservan su matacán o barbacana. Pocas y pequeñas ventanas, algunas de ellas gemelas de arcos de herradura, perforan los lisos y altos muros. Todo da cuenta de vida interior, apercibida a la defensa en el largo recinto de la ciudad-fortaleza.

Son interesantes la casa de Abrantes con sus detalles góticos de portada, ventanales y patio; otra casa gótica con antepechos labrados y a un lado del patio la escalera, en cuyo barandal de piedra se ven esculpidas la figura de un mono atado con cadena, y a un ventanillo asomado un centinela vigilante; la casa que debió ser del curato, en la que al fondo del patio hay sobre la puerta un ventanal con dos arcos apuntados, túmidos, y el lirio de la Virgen en la enjuta, separando el nombre Jesu-Cristo. Sorprende de pronto entre tal sucesión de severas casas señoriales, una casa mudéjar con fachada de ladrillo al modo toledano, con sus ventanas gemelas.

Forma contraste con esta casa la de los Solís, llamada del Sol, por el que se ve esculpido en el escudo, sobre la puerta de grandes dovelas, bajo un matacán en forma de garita, que corona la fachada de piedra. Hállase luego la iglesia de San Mateo, gótica y grande, con bella portada plateresca. El interior, algo desfigurado, conserva los sepulcros, también plateresco, de D. Rodrigo de Ovando, hijo del capitán Diego de Cáceres, y de otros personajes.

Al lado de esta iglesia culmina la altísima torre cuadrada llamada de *Las cigüeñas*, que perteneció a una casa señorial de la Edad Media, y que con su recia fábrica de mampostería y granito, sus pequeñas y pocas ventanas, sus canes y restos del almenaje, más que de casa parece de castillo.

Allí inmediata se encuentra la casa llamada de *Las veletas*, hoy perteneciente a la casa de Fernán Núñez. Su fachada barroca es la de un caserón del siglo XVIII. Su patio, claustrado de galerías, con arcadas y columnas, muestra al fondo una inscripción, la cual resume la historia de este palacio, que no revela, por lo dicho, lo que fué: Alcázar de los reyes moros de Cáceres, conquistado por Alfonso IX, que le conservó para sí; cedido luego a una noble familia, que se declaró parcial del rey D. Pedro; destruída después por D. Enrique IV y reconstruída por D. Vasco de Ulloa. De este tiempo, principios del siglo XVII, son el patio y las otras fachadas, con restos de arquerías en lo alto y balaustradas de cerámica vidriada. Pero junto a la fachada principal sobresale a la derecha la vetusta mole cuadrada de una torre, que por estar levantada sobre una gran depresión del terreno domina como elemento defensivo que fué, por el costado, donde se ven restos anteriores a la dicha reconstrucción y tiene su entrada (cegada hasta hace pocos años en que mi tenaz empeño investigador consiguió se abriera), lo más notable que la casa, y aun Cáceres, encierra, y es un aljibe del alcázar árabe. En este BOLETÍN (1) lo he descrito y publicado. Este aljibe, que está bajo la casa, es un recinto rectangular, de cinco naves cubiertas con bóvedas de cañón y separadas por arcos de herradura sobre columnas de piedra. Ciertas perforaciones en las bóvedas facilitaron las tomas de agua. Hoy tiene poca. El efecto que causa la vista inesperada de esta construcción subterránea, que con sus juegos de arcadas recuerda la Mezquita de Córdoba, de cuyo sistema procede, es verdaderamente notable. Puede bien datar del siglo XII y ser obra del rey de Taifa, Alah-el-Gamid, que es el que sobresale en la oscura historia del reino moro de Cáceres, si no es anterior.

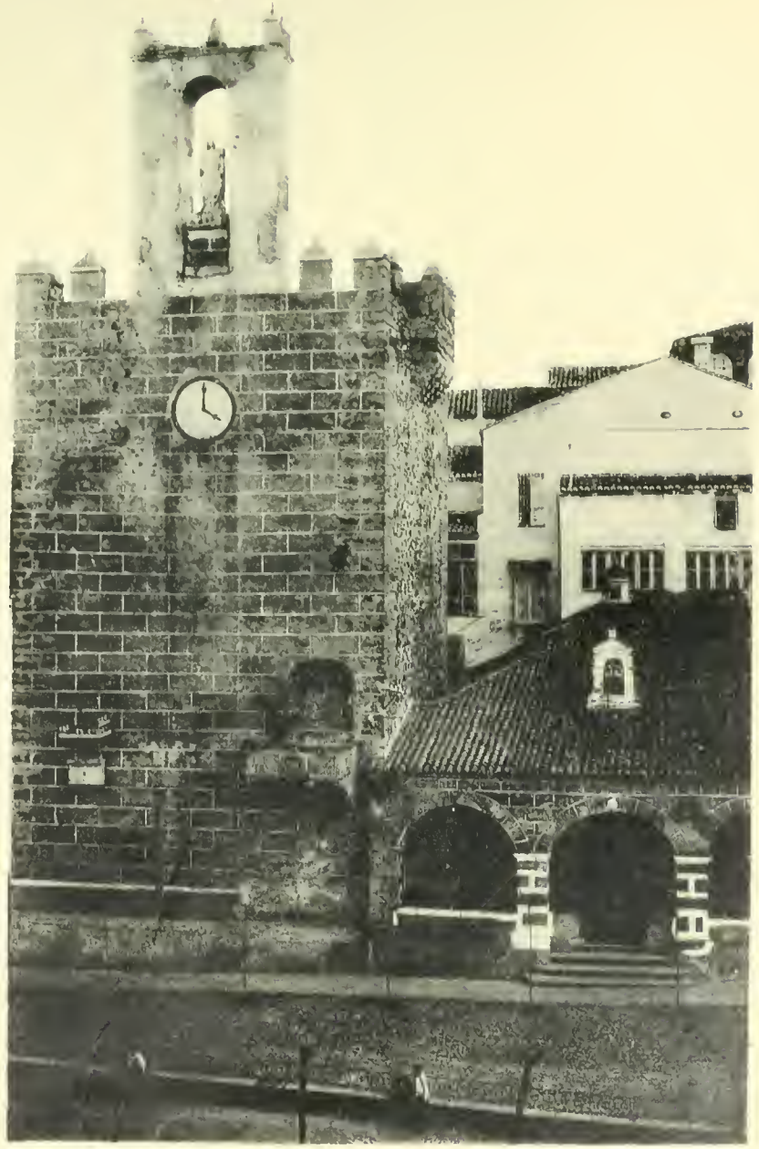
Era obligada una breve visita al Museo Arqueológico, instalado en el Instituto. Guarda algunas curiosas antigüedades prehistóricas, ibéricas, romanas, árabes y cristianas; un estimable monetario e inscripciones romanas interesantes.

Desandando lo andado por aquellas cuestas, y después de contemplar la casa de los Espaderos, cuya torre tiene su barbacana en un ángulo, la excursión se dirigió ya fuera del recinto fortificado, por la cuesta del Maestro, al palacio o casa señorial donde hoy está instalado el Círculo de la Concordia, hermoso edificio construído conforme a la traza castellana del siglo XVI, con su patio cuadrado, rodeado de galerías, con arca-

(1) Véase tomo XXV (1917), pág. 225.

Foto. del Sr. Sanguinés.

Ventana de un palacio señorial (hoy Casino.)



Fotografía de [illegible]

Torre del reloj, con la estatua romana del Genio de la Colonia Norba

CACERES.

das en los dos pisos y con alta torre en un ángulo, y en él una ventana coronada con heráldico blasón.

Hállase allí inmediata la iglesia parroquial de Santiago, que era el principal objeto de esta correría. Notable es por cierto esta iglesia. Aún se adivina en su cabecera que aquello fué en un principio una iglesia románica de tres naves. Como que debe su origen a los *Frates* de Cáceres, caballeros de la reconquista (luego perdida) de la ciudad en el siglo XII. Hoy es iglesia de una sola y amplia nave de atrevida construcción ojival, realizada por Rodrigo Gil de Hontañón, auxiliado por los maestros Pedro Marquina, Juan de Mena, Lorenzo Martín y otros, por los años 1554 a 1556, habiendo costeado la obra el arcediano de Plasencia D. Francisco de Carvajal, cuyos escudos lo declaran. Los recios estribos que pedía el contrarresto de tal nave fueron embellecidos con gruesas columnas a la romana. Entre ellas se admira la labor y la traza notables de las portadas laterales.

En esta iglesia hay una joya del arte escultórico español: el retablo mayor, debido a Alonso Berruguete. Fué su última obra y puede decirse que póstuma, pues después de la muerte del maestro en Valladolid, donde la ejecutó, su viuda y su hijo, tras largo pleito, la enviaron y cuidaron de montarla. Es un gran retablo de talla policromada, de traza arquitectónica según la usanza de entonces, con bellas cariátides, columnillas y frisos y magníficos relieves que representan los Misterios de la Virgen, el Apóstol Santiago en la batalla de Clavijo y San Francisco de Asís, Apóstoles y Evangelistas. Obra admirable y preciada es ésta, la más importante entre las artísticas que guarda Cáceres.

Aun hubo excursionistas que se aventuraron a las afueras de la ciudad para visitar la buena iglesia gótica del convento de San Francisco, y poco más allá la ermita del Santo Cristo del Amparo, interesante construcción mudéjar, con arcos apuntados túmidos y cabecera gótica.

No había tiempo de ver más. Pero estaba visto todo, el todo que da fisonomía monumental a Cáceres.

Al tren los excursionistas, acariciando los paquetes de placas impresionadas que ansiaban revelar, y en la mente el recuerdo de tanta cosa bella y tanto testimonio de grandezas pasadas como se había contemplado en tres días de grato paréntesis al prosaismo de la vida moderna.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

LA COLECCIÓN CASA-TORRES

I

El domingo 18 de Diciembre último tuvo lugar la anunciada visita de esta Sociedad a la colección de cuadros y antigüedades del señor Marqués de Casa-Torres, que, haciendo gala de una exquisita amabilidad, acompañó a los numerosos visitantes (1), facilitándoles cuantos datos y noticias ha podido adquirir acerca de los objetos que constituyen hoy su tesoro artístico. Pareciéndonos muy interesantes aquellos datos los recogimos, con brevedad, valiéndonos de la taquigrafía, y de entre ellos entresacamos los que ofrecemos en el presente número a nuestros habituales lectores con la esperanza de que también puedan interesarles.

Comenzó el amable cicerone manifestando que, en general, en cuestión de atribuciones y de autenticidad, especialmente tratándose de cuadros, entiende que cada cual debe tener su criterio propio, sugerido por la impresión causada en su espíritu al contemplar la obra de arte y no dejándose guiar ciegamente por el prejuicio de lo que acerca de la misma pudo decir este o aquel crítico profesional, pues la experiencia le ha enseñado que los más respetados se equivocan a diario y no logran ponerse de acuerdo, siendo así que la verdad no es más que una. Cree que en estos asuntos todos pueden opinar, sin que ninguno deba creerse infalible, y por su parte recaba el derecho de poder manifestar, al cabo de cuarenta años de coleccionista, una opinión propia, sin que por esto pretenda imponerla a los demás, y reconociendo que está expuesto como todos, y más que todos, a errores y equivocaciones de los que nadie está libre en absoluto.

Forma la colección Casa-Torres un conjunto de unos seiscientos cuadros, la mayor parte pertenecientes a la escuela española, y el resto a las extranjeras, completándola multitud de otros objetos de arte, como

(1) Más de ciento cincuenta y entre ellos muchas señoras.

48

Fot. J. Roig. Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid.

CABEZA DE UN VENADO.
Cuadro atribuido a Velázquez (1499-1560)
0'52 X 0'66 m.
Coleccion del Marques de Casa Torres

muebles, tapices, armas, etc., etc. En la imposibilidad de mencionar dentro de los límites de este reducido artículo todos aquellos cuadros y objetos que por su importancia podrían merecerlo, nos concretaremos a recordar algunos de los más importantes entre todos ellos.

"Cabeza de venado" (Velázquez)

Es indudable la existencia en el Palacio Real, de Madrid, de un cuadro de Velázquez, representando este mismo asunto, como lo prueban los antiguos inventarios, que copiados literalmente dicen lo siguiente:

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1636 (TERMINADO EN MARZO DE 1637). PALACIO REAL.

"En la *primera pieza del pasadizo sobre el Consejo de las Órdenes.* Otro lienzo al olio, de una qüerna de venado, que la pintó Diego Velázquez, con un rótulo que dice: Le mató el Rey nuestro Sr. Phe. quarto el año 1626."

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1686.—PALACIO REAL.

"Y en esta pieza *que cae sobre el Consejo de las Órdenes* ai desmontado lo siguiente. Una pintura con una cabeza y hastas de venado, original de mano de Diego Velázquez, de vara y cuarta en cuadro, sin marco."

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1700.—PALACIO REAL.

"Núm. 709.—Una pintura con una cabeza y astas de venado, original de Diego Velázquez, de vara y cuarta en quadro, sin marco, no se tasó". Aparece colocado en el mismo sitio que en los anteriores inventarios.

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1735. –REAL PALACIO DE MADRID, 1734.

"Inventario de todas las pinturas que se han salvado en el incendio acaecido en el Real Palacio de Madrid.

„Pinturas que se hallaron en las bóvedas de Palacio.

„Núm. 664.—Otro de vara y media de ancho y de vara y tercia de alto, una cabeza de un venado, de Diego Velázquez."

El sentido gramatical demuestra que al escribirse en el rótulo el artículo "*le* (masculino) mató el Rey nuestro Sr. el año 1626", la persona que escribió dicha cartela, se refería forzosamente a un ciervo representado en el lienzo, además de su cuerna, y no a esta solamente, en cuyo caso hubiera tenido que poner "*la* (femenino) mató"; entonces no hubiera existido ya sentido gramatical, ni sentido común siquiera, porque a la cuerna no era posible que la matase nadie. Creo, pues, que es claro y evidente que el cuadro inventariado en 1636 con el título de *La querna de un venado* es el mismo que el que se describe en 1686, en 1700 y en 1735, y que aquellos documentos demuestran que no varió la colocación del mismo "en *la pieza que cae sobre el Consejo de las Órdenes*", en el largo período de tiempo transcurrido desde 1636 hasta 1735, fecha en que, a consecuencia del incendio, aparece almacenado con otras pinturas salvadas del siniestro en las bóvedas de Palacio. A partir de 1735 desaparece esta pintura de Palacio y no vuelve a tenerse noticia de ningún cuadro de Velázquez con asunto análogo a éste, como no sea el que figura hoy en la colección Casa-Torres.

Nótese que en ninguno de los mencionados documentos se hace mención alguna de que en el lienzo se representara a un animal *muerto*. Se dice solamente que el Rey mató a aquel animal en 1626, lo cual es muy distinto y no impide el que el artista pudiera representar *vivo*, en el año 1636, o en cualquiera otro de su existencia, al mismo venado que en 1626 mató *físicamente* S. M. Todos los días y a todas horas estamos viendo cuadros que representan, vivas, a personas que murieron hace muchísimos años.

En cuanto a dimensiones, es indudable que el cuadro de Palacio era mayor que el de la colección Casa-Torres; pero debemos llamar la atención de los oyentes sobre el hecho de que el lienzo del Palacio Real representaba un venado con su cuerna, la cual debió ser de desmesurado tamaño, cuando mereció el honor de ser perpetuada con el pincel, como hazaña cinegética del rey Felipe IV. El de la mencionada colección no es un cuadro completo, sino un fragmento en el que la cabeza del animal está íntegra, pero la cuerna ha desaparecido casi por completo, no conservándose en el día más que el arranque de la misma por haber sido cortada esta pintura, lo que se evidencia sin más que examinar el lienzo en la parte que la tela aparece doblada sobre el bastidor, en cuyo sitio se ve perfectamente que lo pintado continúa en ambas dimensiones, demos-

trando que este cuadro, probablemente por hallarse deteriorado, se recortó, conservando sólo la parte de él que se hallaba en mejor estado.

Por la relación que con este caso concreto pueda tener, y por el interés que ofrece el relato de lo que ocurrió con los lienzos salvados del incendio, copio lo que en los mismos inventarios de Palacio se dice que sucedió, en general, respecto a dimensiones de muchos de los cuadros que se salvaron en aquel siniestro.

En el inventario de 1747 leemos lo siguiente:

"1747. RESUMEN GENERAL DEL INVENTARIO DE LAS PINTURAS QUE SE RESERVARON EN EL REAL PALACIO DE MADRID y existen, al parecer, en las casas Arzobispales, etc.....

„En la villa de Madrid, a 20 dias del mes de Febrero año de mill setecientos quarenta y siete....., habiendo concurrido D. Juan de Miranda y D. Andres de la Callexa, pintores de Cámara de su mgd nombrados como tales tasadores para dicho inventario a fin de executarlo con la claridad y distincion que está mandado de orden de S. S., se formaron los presupuestos (1) siguientes.....

„Lo segundo se presupone que haviendose inzendiado el referido Real Alcazar de Palacio la noche del dia veinte y quatro de Diciembre del año pasado de mil settecientos treintta y quattro, por los Jefes y Subalternos de oficios de la Real Casa y por otras personas se practicaron esquisitas dilixencias para Reservar y Recoger las pinturas que estavan colgadas y colocadas, haviendose tomado en la maior *parte la Providencia*, para conseguirlo, de *quebrar los marcos y arrojar los Lienzos arrollados y otros corttados de los Bastidores por los Balcones a la Plazuela y al Parque*. Recogiendolas y resguardandolas con soldados y pasandolas despues para que estubieran custodiadas al Convento Real de San Gil, Armeria, Casas del Sr. Marques de Velmar y otras iglesias y Casas contiguas al Real Palacio, por Providencia que *aboca (sic)* thomaba de S. M. (que está en gloria) el señor Maiordomo Mayor que las comunicaba a los Jefes de los oficios a quienes de la misma orden se encarga no se arriesgase Persona alguna por reservar las alaxas y Pinturas.....

„Lo quinto se presupone que con motivo *del mal estado en que quedaron las referidas Pinturas* que se recogieron, S. M. (que está en gloria) se sirvió resolver que D. Juan de Miranda su pintor de Cámara fuese componiendo *(sic)*, a cuyo fin, por la Intervencion, bajo de recibos y

(1) O sea supuestos o suposiciones.

resguardos, se le entregaron en varios tiempos muchas de las pinturas que, compuestas, las ha vuelto a este oficio, *haviendole sido preciso para su composicion cortarlas por varias partes de modo que no pueden convenir con las medidas y señales que se hallan en dicho inventario antiguo, ni aun con la citada lista que se formó despues del incendio.....*

„Lo octavo se presupone que por todos los motivos expresados *y mediante la confusion y variedad con que se hallan las pinturas recogidas en este oficio*, se ha contemplado y conceptuado impracticable la confrontacion de ellas con las que se hallan expresadas en el citado Inventario practicado por fallecimiento del señor Don Carlos segundo, ni aun con la citada lista hecha despues del incendio."

En vista de esto se manda hacer un nuevo inventario a D. Juan de Miranda y a D. Andrés de la Callexa, y a su terminación se hace constar lo siguiente:

"Y en esta conformidad se feneció este inventario y tasacion de Pinturas existentes en la Intervencion de este oficio en las declaraciones siguientes:

„Lo primero se declara que además de todas las pinturas expresadas, que con los números anotados al margen de cada una quedan inventariadas y colocadas en la pieza del quarto Principal de la Intervencion de este oficio, al que se han subido las que habia en los quartos bajos por evitar del perjuicio que padecian con la humedad, *quedan tamvien en vna pieza anterior reconocidas cinquenta pinturas, en bastidores, los mas dellos quebrados, y ventiquatro pinturas y lienzos arrollados*, y habiendose reconocido todos con particular cuidado por los referidos pintores, declararon estos ser las expresadas pinturas *inutiles*, por *estar vnas penetradas del fuego* y otras hechas pedazos y imposibles todas de composicion, por lo que no les dieron aprecio y estimacion."

Constando, como consta, por el inventario del año 1735, que la "cabeza de un venado" se salvó del incendio, el hecho de no figurar este cuadro en los subsiguientes inventarios, nos da derecho a suponer, con todos los visos de verosimilitud, que pudo muy bien quedar como olvidado o menospreciado entre los 50 que tenían los bastidores quebrados o entre los 24 arrollados. Es decir, que a este lienzo parece que se le dió siempre poca importancia en Palacio, puesto que en 1686 estaba "sin marco" y que en el mismo estado continuaba en el inventario de 1700, en el cual *no se tasó*. Relegado a cualquier rincón entre las pinturas inútiles, nada de extraño tiene que se perdiera.

El cuadro del Marqués de Casa-Torres figuró en la Exposición de Pintores Españoles celebrada en Londres en 1920; y a pesar de ser completamente exacto cuanto acabamos de manifestar, en el Catálogo de dicho certamen, en la página 55, encontramos lo siguiente, refiriéndose al mismo lienzo y en forma de nota aclaratoria que viene a ilustrar su descripción:

"En el inventario de Palacio, escrito en 1636, anotamos la siguiente partida:

„Otro lienzo al óleo de una cuerna de ciervo, pintado por Velazquez con esta inscripcion: "El Rey nuestro Señor Felipe IV *lo* mató en 1626."

En el inventario de 1735 dan las medidas de este cuadro: altura, una vara y media; ancho, una vara y tercia.

No parece que podamos identificar este cuadro incluído en el presente Catálogo con el que existía en el Palacio Real:

1.° Porque el tamaño es distinto.

2.° Porque los documentos claramente afirman que el ciervo inventariado estaba muerto.

3.° Porque por su técnica debe de ser, por lo menos, diez años posterior al año 1626.

Como aclaración a las apreciaciones del Catálogo de la Exposición de Londres, preciso será que manifestemos lo siguiente:

1.° Que en aquel libro no se ha copiado más que una pequeña parte de los inventarios de Palacio que se refieren a este cuadro y que tampoco se ha hecho la copia literalmente, que es como deben hacerse estas citas.

2.° Que los inventarios no dicen exactamente lo que el Catálogo afirma (1).

3.° Que en ningún documento consta que Velázquez *representara* en su *cuadro* a un ciervo *muerto*, que es lo que para el caso puede interesarnos, por más que el hecho de que el ciervo hubiera muerto el año 1626 sea cierto.

4.° Que no es extraño que las medidas del cuadro de Casa-Torres sean menores que las del que existió en Palacio, pues la explicación es fácil por el hecho de estar recortado y no ser más que un fragmento, faltando toda la cuerna, de la que no se conserva más que el arranque.

(1) Donde el Catálogo dice *lo*, el inventario dice *le;* donde dice altura una vara y media, ancho una vara y tercia, el inventario dice lo contrario: *vara y media de ancho* y *vara y tercia de alto.*

5.º Que creemos también que, en efecto, el cuadro hoy existente está pintado por Velázquez hacia el año 1636, y que el hecho de que Su Majestad matara al ciervo en 1626 no impide el que Velázquez lo pintara *como si estuviera vivo*, en cualquier época de su vida, solamente de recuerdo, o bien teniendo presente la misma cuerna, o toda la cabeza disecada, o (lo que nos parece más probable aún, si se examina la pintura) teniendo delante como modelo un venado vivo, pues lo interesante era reproducir la cuerna y no los rasgos fisionómicos del retratado, como si se tratara de una persona cuyo parecido interesa conservar.

II

"El Portero Ochoa", de Velázquez (del Palacio Real de Madrid), conocido con el erróneo título del "Alcalde Ronquillo"

También consta evidentemente la existencia en el Palacio del Buen Retiro, y más tarde en el Palacio Nuevo, de un cuadro exactamente igual al que figura en la colección que estamos describiendo.

Dicen así los inventarios de Palacio:

Inventario del Palacio del Buen Retiro, 1701 (1). "Otro del mismo tamaño, autor y marco que el penúltimo (2), de Ochoa Portero de Corte, con unos memoriales." En este inventario no se numeran los cuadros.

Inventario del Palacio Nuevo de Madrid, 1772. "Paso de tribuna y trascuartos. *613*, Retiro (3). Un retrato del *Alcalde* (4), con su vara y un

(1) Los cuadros de Velázquez que, como el que nos ocupa, fueron destinados desde el primer momento al adorno del Palacio del Buen Retiro, aparecen por primera vez mencionados en el año 1701 (cuarenta años después de la muerte de Velázquez), porque en este año se hizo el primer inventario de este Palacio, construído en los años 1631 y 1632. Los destinados al Real Alcázar figuran en los inventarios de este otro Palacio, algunos de los cuales llevan fechas anteriores a 1701.

(2) *Don Juan de Austria*, de Velázquez.

(3) Es la procedencia.

(4) Por primera vez, olvidado su verdadero nombre, se le llama Alcalde, pero sin decir cuál. Ponz: *Viaje de España*, tomo VI, pág. 33, dice que le vió en el cuarto de vestir del Rey; lo considera como de Velázquez y añade: "que dicen ser el Alcalde Ronquillo."

En cuanto a la atribución a Carreño, en el inventario, no es extraña, porque abundan equivocaciones de este género. El retrato de Francisco Bazán, por Carreño, ha sido atribuído, hasta en los Catálogos del Museo del Prado, a Velázquez, a pesar de que los documentos están claros y terminantes.

legajo de memoriales, de dos varas y media de caída y vara de ancho, original de Carreño."

Inventario del Palacio Nuevo de Madrid, 1794. "Pieza de retrete, *613* (1), 1192. Dos de dos varas y terzia de alto y vara escasa de ancho. El primero, *El Alcalde de Zalamea,* y el segundo, *un Infante de caza con un perro"* (es Felipe IV; tal vez, según sospecha el erudito secretario del Museo del Prado, Sr. Beroqui, el que se encuentra hoy en el Museo del Louvre), "a seis mil reales cada uno, Velázquez".

En el siguiente inventario, hecho en el año 1814, a la vuelta de Fernando VII del destierro, terminada la guerra de la Independencia y como recuento de lo que quedó aquí, salvándose de la codicia de los franceses, ya no se inventarió. Ha *desaparecido* y no vuelve a tenerse noticia de él.

Veamos lo que Ponz dice sobre el asunto, en el tomo VI, pág. 30, de su libro *Viaje de España,* publicado en el año 1782.

"En la siguiente pieza que es la de Cámara, o de vestir de S. M., se encuentran de Velázquez las pinturas siguientes", va describiéndolas y entre ellas "un viejo con ciertos papeles en la mano, que *dicen ser* el Alcalde Ronquillo".

Cean Bermúdez, en su obra *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* tomo V, pág. 178, publicado en el año 1800, escribe:

"Las pinturas públicas de mano de Velázquez, que conocemos, son las siguientes: Madrid, Palacio Nuevo.

El cuadro ya descrito de la familia, conocido con el título de "Teología de la Pintura" (2); cinco retratos grandes a caballo que representan a Felipe III, Felipe IV, sus mujeres y el Conde Duque de Olivares (3); un muchacho de cuerpo entero con su perro; un bodegón con otros dos muchachos que están comiendo; dos retratos de unos bufones (4); tres de cuerpo entero de Felipe IV, de cazador; de su mujer y de un infante niño, con perros y escopeta; el de un personaje africano que llaman Barbaroxa (5); el del Príncipe D. Baltasar Carlos, corriendo en una haca (6); el del Infante D. Fernando a pie, con escopeta y perros (7);

(1) El mismo número 613 que llevaba en el inventario de 1772, en el cual se hace su descripción "con una vara y un legajo de memoriales".

(2) Y en nota añade Cean, números (2) hasta (7): "Don Francisco de Goya grabó al aguafuerte los cuadros señalados con estos números, de los cuales conservo la mayor parte de sus dibuxos."

Esopo y Menipo (1); Baco coronando a unos borrachos (2); un *viejo de golilla, llamado el Alcalde Ronquillo* (3); dos enanos (4); otros dos; el aguador de Sevilla" (5).

El asunto de esta pintura, lo que representaba, nos es perfectamente conocido por la indicación de Cean Bermúdez de haber grabado Goya un aguafuerte, según el original de Velázquez, conservado en el Palacio Nuevo, y por el mismo aguafuerte de Goya, del cual un ejemplar único se conserva en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera, quien de su puño y letra escribió al pie de ella lo que sigue: "Cuadro de D. Diego Velázquez de Silva, grabado por D. Francisco de Goya. Esta estampa no llegó a publicarse y es la única que conozco."

Es idéntico en todo al cuadro de la colección Casa-Torres.

Resumen: A los cuarenta años del fallecimiento de Velázquez se inventaría, por primera vez este cuadro, en el Palacio del Buen Retiro, para el que fué probablemente pintado. Hemos seguido, guiándonos por los antiguos inventarios, sus vicisitudes, desde 1700 hasta 1794, en que dejó de figurar en aquellos documentos. Consta, sin embargo, por testimonio de Ponz, que continuaba colgado en el cuarto de vestir de S. M. en 1782, y por el de Cean Bermúdez, que también lo vió, sabemos que continuaba en el mismo sitio en 1800. No es probable que entre los años 1800 y 1808 pudiera desaparecer, por robo, del cuarto de vestir del Rey, donde forzosamente había de verlo a diario, y no consta, ni es probable, que fuera vendido o regalado.

En 1808 llegan los franceses a Madrid, y de todos es sabido el horroroso saqueo de obras de arte sufrido por las colecciones de cuadros públicas y particulares, y parece muy posible que uno de los cuadros de Velázquez, sustraídos del Palacio Real, en compañía del "Aguador de Sevilla" y el retrato de Inocencio X, fuera el tantas veces mencionado retrato de Ochoa, conocido por el Alcalde Ronquillo, puesto que al hacerse en 1814, al regreso de Fernando VII, el recuento de las pinturas que quedaron en el Palacio Nuevo, faltaba ya este cuadro. El del Aguador y el retrato de Inocencio X fueron recogidos en el botín abandonado por los franceses en 1813, en la batalla de Vitoria, y regalados por Fer-

(1) Y en nota añade Cean, números (1) hasta (5): "Don Francisco de Goya grabó al agua fuerte los cuadros señalados con estos números, de los cuales conservo la mayor parte de sus dibuxos."

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

RETRATO DEL PORTERO OCHOA.
Cuadro atribuido a Velázquez (1499-1560)
0'84 X 1'95 m.
Colección del Marques de Casa Torres

nando VII a Lord Wellington en galardón de sus triunfos sobre los franceses.

Del retrato del Alcalde Ronquillo no vuelve a tenerse noticia, pero es de notar el hecho apuntado por todos los historiadores de la batalla de Vitoria, de que viendo el rey José que la acción era inminente y muy dudoso para él su resultado, tomó el acuerdo de hacer salir de aquella ciudad a las cuatro de la madrugada del mismo día del famoso hecho de armas, y antes de que comenzara éste, un inmenso convoy, que a las órdenes del general Maucune, a marchas forzadas, debía conducir a Francia la mejor parte de los tesoros artísticos arrebatados por los franceses a nuestra patria. El camino seguido por este convoy fué la carretera general de Francia, por Salinas, Mondragón, Vergara, Tolosa, Astigarraga, San Sebastián e Irún.

Cortada por las tropas españolas la carretera de Francia (por la cual el famoso convoy llevaba ya largas horas de marcha), el grueso del ejército, con el rey José a la cabeza, huyeron a uña de caballo por la carretera de Navarra.

Terminada la batalla de Vitoria envió Lord Wellington una división, mandada por los generales Girón y Longa, en persecución del primer convoy defendido por Foy, y aun cuando fué muy duramente hostilizado por nuestras tropas en Mondragón y Tolosa, es lo cierto que logró penetrar en Francia, si bien con grandes averías, por efecto del atascamiento o vuelco de carros, con la probable pérdida de alguna parte de los objetos en él conducidos, y que por esta fortuita circunstancia quedaron en territorio español. Es probable que a esta misma causa pueda atribuirse el hallazgo, más tarde, en dicho trayecto, del hermosísimo Murillo, que encontrado en una casa particular de Irún, sucio y desconocido, fué traído a Madrid, y limpio y restaurado por el Sr. Martínez Cubells perteneció al Sr. Barón Linden y hoy es ornato del Palacio del Sr. Marqués de Larios.

"El Portero Ochoa", cuadro de la colección de Casa-Torres

Adquirido, según mis noticias, en Astigarraga, pequeña aldea del Ayuntamiento de Hernani (Guipúzcoa), por D. Eugenio Iñurrigarro, como de Velázquez y con el título tradicional de *Retrato del Alcalde Ronquillo*, fué traído por su propietario a Madrid, donde lo tuvo a la venta, juntamente con otras pinturas, en la misma casa de la calle de Alcalá, donde hoy está edificando el banquero Sr. Calamarte.

Fallecido su propietario pasó, en concepto de herencia, a un sobrino suyo residente en la casa número 22 de la calle de Los Madrazo, propiedad de los eminentes artistas de este apellido.

Si mis informes son exactos, alguien debió manifestar al propietario del cuadro su opinión de que no podía ser el retrato del Alcalde Ronquillo, por Velázquez; cuadro que había sido vendido hacía mucho tiempo al famoso pintor inglés, Sir David Wilkie. Lo cierto fué que el lienzo en cuestión fué relegado a un desván, donde ha permanecido largos años y donde tuvo ocasión de verlo, más tarde, un distinguido aficionado, que lo consideró como obra original de Velázquez.

Puesto a la venta, por segunda vez, fué adquirido, por su actual propietario, en casa de un conocido anticuario de Madrid.

No he de meterme a discutir aquí la cuestión tan personalísima de si el cuadro es original o copia, porque no habríamos de resolverla nunca, puesto que es cosa tan incierta como el mentir de las estrellas. Para mí no hay ni ha habido duda nunca de que se trata de un original. El cuadro es quien tiene la palabra y puedo asegurar que son muchísimas las personas de autorizada opinión a quienes, como a mí, ha convencido por completo.

Lo que sí puedo asegurar, aparte del indicio de estar pintado en dos trozos de lienzo cosidos (aun cuando en su época había lienzos de muchísima mayor marca) y de que las medidas coinciden al centímetro con las del cuadro de Palacio y de que ha estado forrado y restaurado, lo que siempre prueba que ha sido tenido en grande estimación, es que he revisado, desde hace muchísimos años, con todo cuidado cuantos catálogos de colecciones he podido tener en mis manos sin que a mi conocimiento haya llegado la noticia de copia o repetición alguna de esta pintura, lo cual, por otra parte, no es de extrañar, porque así como abundan las copias y repeticiones de los retratos de personas reales o de gran posición, yo no he encontrado, en mi larga vida de coleccionista, copias de los retratos de *Los enanos* (1), los cuales sólo ofrecían interés como tales retratos al interesado o a su familia. Como no trato de engañarme, sino de hallar la verdad, agradeceré vivamente

(1) No es esto afirmar, sin embargo, en absoluto, que no pueda existir alguna copia de dichos retratos, contemporánea de sus originales, sino que si existen, son escasísimas.

cualquier noticia referente a la existencia de alguna copia o repetición de esta pintura, aunque a la verdad, y después de las diligencias que llevo practicadas, no creo que aparezcan; en el entretanto continúo en mi creencia de que no se pintó más que un solo cuadro con este asunto y que nadie necesitó, probablemente, que se pintara un segundo ejemplar del mismo.

Otros retratos supuestos de "El Alcalde Ronquillo"

(A) En la página 79 de la conocida obra titulada *Velazquez and Murillo*, por Charles B. Curtis, que no es más que un voluminoso catálogo de todas las obras que en la fecha de su publicación (1883) eran o estaban atribuídas a estos dos maestros y en la que se atribuyen a Velázquez nada menos que 585 obras (entre originales y copias), encuentro la noticia del siguiente cuadro, atribuído a aquel gran maestro:

"Número 193. *El Alcalde Ronquillo.*—De pie, sobre un pavimento de baldosas, aparece esta figura vuelta de tres cuartos hacia la derecha, vestida con traje negro, capa corta, golilla y espada; el sombrero en la mano derecha y la izquierda apoyada sobre el puño del bastón; en segundo término una columna con su pedestal, en el lado izquierdo; en la parte alta una cortina roja. Cuerpo entero. Tamaño natural.

Comprado por Sir David Wilkie a D. José Madrazo (véase *Vida de Wilkie*, II, pág. 496). Vendido por Sir David Wilkie, en la venta de 25 de Abril de 1842, como procedente de la galería Altamira, en el precio de £ 26-5-0. Vendido en la venta de James Hall, en 18 de Abril de 1855, en el precio de £ 157-10-0. Vendido en la venta de J. A. Hoskin, en 18 de Junio de 1864, en el precio de £ 50-8-0. Vendido en la venta de G. R. Burnet, en 16 de Marzo de 1872, en el precio de £ 116-11-0. En la British Institution, en 1844. En Manchester, en 1857." Y en nota añade: "Stirling: *Velázquez*, Paris. Ed. 185."

Figuró en la exposición de Manchester en 1857, y Burger la cita en el libro que acerca de la misma escribió con el título de *Art treasures en England,* donde dice, pág. 119: "L'Alcade Ronquillo: Un peu foncé".

Es fácil que yo haya podido equivocarme en los juicios que vengo haciendo acerca de mi lienzo. Es cosa discutible, pero lo que sí puede afirmarse rotundamente es que está en un error quien pretenda sostener que

el lienzo que poseyó el Sr. Madrazo representara el mismo asunto que el que existió en el Palacio Real, porque para desmentirlo existe el testimonio del aguafuerte de Goya, hecha teniendo a la vista el cuadro de Palacio. No hay más que verla para convencerse de que allí no hay pavimento de baldosas, ni columnas, ni cortinas, ni viejo alguno apoyando la mano en su bastón. El cuadro que perteneció al Sr. Madrazo no se parece en nada al que existió en el Real Palacio, mientras que el de la colección Casa-Torres es idéntico y lo testimonia así, de modo indubitable, el propio D. Francisco de Goya con su grabado.

(B) En los catálogos de la Real Academia de San Fernando correspondientes a los años 1817 y 1819 figura un cuadro titulado *El Alcalde Ronquillo*, de D. Diego Velázquez. En el catálogo del año 1824, y reconocido el error de semejante título, se le describe como retrato de un bufón de cuerpo entero y en pie, por Velázquez.

Estudiado detenidamente el asunto, resulta que dicho Alcalde Ronquillo no es otro que el *Pablo o Pablillos de Valladolid*, que fué trasladado del Palacio Real a la Academia en virtud de Real orden de 11 de Junio de 1816, y desde ésta al Museo en 1827.

Véase Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*, tomo III, pág. 31, donde dice: "No se explica satisfactoriamente cómo *no existiendo* ningún retrato del Alcalde en el inventario de 1814 se incluyó uno en la relación de los que en 1816 se enviaron a la Academia de San Fernando. Tal vez el que lo hizo recordaría, o vió en los inventarios, que el hombre vestido de negro, con esclavina y sombrero en la mano (1), hubo un tiempo en que se le tuvo por un Alcalde, y como tal se le puso en la lista. Pero lo cierto es que, con malicia o sin ella, *no salió de Palacio*, y en su lugar fué *Pablo de Valladolid.*

De esto no me cabe duda alguna, porque Bazán se encuentra ya en el Museo cuando se abre y figura con el núm. 71 (Salón segundo), mal atribuído a Velázquez en el catálogo de 1819 *(Un pretendiente entregando un memorial)*, con el 218 en los de 1823 y 1824.

Pablo de Valladolid vino de la Academia en 1827 y se le describe en

(1) Que es Bazán, como prueba terminantemente el Sr. Beroqui en la obra citada, pág. 30.

el catálogo de 1828 bajo el núm. 63. *El pretendiente a un empleo*, que seguía como Velázquez (1), tiene el núm. 207 (2).

(C) En el *Diccionario Geográfico*, de Madoz, tomo X, pág. 863, en la descripción ligera que este escritor hace de las galerías de cuadros de Madrid y como existente en la de D. Francisco García Chico (plazuela de los Mostenses, núm. 20), se describen los cuadros siguientes: Una "Santa Teresa escribiendo su vida", de Velázquez, y "San Pablo en el desierto", del mismo autor. Sigue describiendo en esta misma forma, es decir, enumerando el asunto y señalando su autor los demás cuadros de la galería, y al terminar dicha relación, y ya en montón y sin atribución alguna, lo que demuestra que no se creía obra de ningún pintor conocido, dice: "18 retratos de los Reyes y Reinas de Austria, de la escuela castellana; 26 países flamencos o vistas en cobre, bien tocados, en particular la parte de país, y 50 retratos más de diferentes autores, entre los que se encuentra el del *Alcalde Ronquillo* y el de *Guzmán el Bueno*.

No ha sido posible averiguar el paradero de esta pintura y me alegraría mucho de poder averiguarlo, por más que, como ya se ha dicho, no ha pretendido nunca ser la que existió en Palacio, puesto que no está atribuída a Velázquez, el cual, como ya se ha demostrado, es lo probable que jamás retratara al Alcalde Ronquillo.

Y con estas tres pinturas, la que fué de D. José Madrazo *(A)*, la que figuró en la Academia de San Fernando *(B)* y la de la galería del señor García Chico *(C)*, que ninguna de ellas es, ni tiene nada que ver con el

(1) Y así siguió durante algunos años. (Véase el catálogo de Madrazo de 1843.)

(2) También encontramos en el artículo titulado "Apuntes para una historia del Museo Nacional de Pintura y Escultura" por D. Pedro Beroqui, publicado en el número 118 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, lo siguiente:

"En 14 de Noviembre de 1826 se reclaman a la Academia de Bellas Artes de San Fernando—y se mandan entregar el 19 de Febrero de 1827—los cuadros de Palacio que le habían sido cedidos "al Museo de Pintura" por Real orden de 11 de Junio de 1816, mediante el dictamen de D. Vicente López, con objeto de completar los que le faltaran para la representación de las diversas escuelas. Con ellos estaban cuatro de Velázquez: *Barbarroja*, *D. Juan de Austria* (que creían retrato del Marqués de Pescara), *Pablillos de Valladolid* (tenido como el del Alcalde de Zalamea) y el del *Infante D. Carlos*."

cuadro original de Velázquez representando al portero Ochoa, termino la lista de todos los que he podido averiguar que podrían confundirse con él. No conozco más copias ni repeticiones del cuadro de mi colección.

Dos palabras han de serme permitidas aún, con objeto de tratar de esclarecer en lo posible la personalidad, es decir, la posición social del personaje representado en este lienzo.

En el inventario de 1701 se le designa como Portero de Corte.

Ha sido constante la opinión de creer que ocupó el cargo de Portero de Palacio, y sin embargo, teniendo en cuenta que la palabra Corte es sinónima de Audiencia o Chancillería, sospecho que Ochoa fué más bien Portero de los Tribunales que de Palacio.

Que no es un hombre de placer parece lo probable. No hay en su figura signo alguno de degeneración física como los que caracterizaban a los enanos, y su traje no tiene nada de burlesco como el de D. Juan de Austria y el de Barbarroja; es el traje corriente del golilla, del leguleyo del siglo XVII. En el legajo de papeles que lleva en la mano se lee "fol. V", indicación que más parece referirse a papel judiciales que a memorial elevado a S. M.

En el libro titulado *Etiquetas de la Casa de Austria,* por el señor Rodríguez Villa, no se menciona, ni por casualidad, como existente en Palacio el cargo de Portero de Corte; hay, sí, Porteros de sala y de saleta, Portero de la *maison* y Porteros de cadena, pero nada más.

La vara es símbolo de justicia, y la de Ochoa se parece a la que usaban los Alcaldes, pero no al bastón historiado y ornamentado usado por los Mayordomos de Palacio.

Encuentro en el mismo libro citado los cargos de Alcaldes de Corte, Alcaldes de Casa y Corte, *con sus varas*, Alguaciles de Corte, y, en general, me parece que la palabra Cámara es la que corresponde más bien a los cargos palatinos, y la palabra Corte parece referirse a los Tribunales.

En el libro titulado *Retrato actual y antiguo de la M. N. y M. L. Villa y Corte de Madrid*, al describir la entrada de José Bonaparte en esta ciudad el 25 de Julio de 1808, se consigna que salió a recibirle el Corregidor, al cual acompañaban "el Alguacil mayor y 24 Alguaciles también, montados, y *seis Porteros de vara, a pie.*"

62

Fot. J. Roig

RETRATO DEL PADRE FELIX HORTENSIO PARAVICINO.
Cuadro atribuido al Greco (1547-1614)
0'52 X 0'62 m.
Colección del Marqués de Casa Torres.

III

"Retrato del Padre Félix Hortensio Palavicino" (Greco)

Es, a mi ver, uno de los más importantes cuadros de esta colección, tanto por su extraordinaria y simplicísima factura y por la verdad e intensidad con que está retratado hasta el espíritu mismo, el alma, del personaje así como también por su rareza, pues son tan escasos los retratos pintados por el Greco que no se conocen, contando los de los museos públicos y colecciones particulares, más que unos treinta y tantos de ellos.

No he de ser yo, sin embargo, quien os hable nada acerca de esta pintura. Siento intensamente delante de un cuadro, pero reconozco que carezco en absoluto del medio de expresión adecuado para comunicar debidamente a los demás mis íntimas impresiones.

Afortunadamente, en este caso me veo libre de esta, para mí, enojosa preocupación; no tengo noticias ni documentos que comunicaros acerca de esta preciosa pintura y me limitaré, sin comentario alguno por mi parte, a repetir lo que acerca de ella dijeron, primero, Palomino en su *Museo Pictórico*, y más tarde, con insuperable estilo, el maestro D. Manuel Cosío en su precioso y amenísimo libro consagrado a la vida y obra de Theotocopuli.

Dice Palomino en el tomo segundo de su *Museo pictórico y escala óptica*, publicado en el año 1724, lo siguiente:

"No será justo omitir el célebre retrato por tantos títulos recomendable, que hizo el Greco, de aquel peregrino ingenio, ornamento de su sagrada religión de la Santísima Trinidad y honor de su siglo, el Padre Maestro Fray Félix Hortensio Palavicino, que es cosa excelente y para hoy en poder del Excelentísimo Sr. Duque de Arcos, en cuyo reconocimiento le hizo dicho Padre Maestro al Griego su célebre soneto, que hoy se registra en sus obras póstumas intituladas *Obras de D. Félix de Artiaga*, fol. 63, pág. 1, que es el siguiente:

Divino Griego, de tu obrar no admira
Que en la imajen exceda a el ser el arte,
Sino, que de ella el Cielo, por templarte
La vida (deuda a tu pincel) retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira,
Como en tus lienzos: basta el empeñarte
En amagos de Dios, entre a la parte
Naturaleza que vencerse mira.
Emulo a Prometheo en un retrato
No afectes lumbre, el hurto vital deja
Que hasta mi alma a tanto ser ayuda,
Y contra veinte y nueve años de trato,
Entre tu mano y la de Dios, perplexa,
Cual es el cuerpo, en que ha de vivir duda."

Dice el Sr. Cosío en la pág. 420, tomo segundo, de su obra titulada *El Greco*, ocupándose de este cuadro y comparándolo con el otro retrato del mismo personaje, que perteneció al señor Conde de Muguiro, lo que sigue:

"Con hermosura más fresca y espontánea y con más recogido espíritu, nos lo muestra la gentil cabeza (lám. 13) que el Greco debió hacerle cuatro o cinco años antes y que hoy posee el señor Marqués de Casa-Torres. Es aquí todavía el fervoroso y místico novicio, de semblante ingenuo, con huellas de vigilia y estudio. Menos trabajado en la ejecución que el anterior conócese que esta es la cabeza dedicada al amigo, para la intimidad de su celda, y aquél, la figura aparatosa que ha de colocarse en la galería entre las demás celebridades de la Orden. Por eso hay en el uno más sinceridad, aunque menos ajuste; y en el otro, en cambio, puso el Greco tanto empeño como en el de *Niño de Guevara*."

IV

"Retrato de señora" (¿Sánchez Coello?)

De menor importancia que los anteriores, aunque admirablemente pintado y muy agradable, tanto por ser retrato de mujer como por su esmerada ejecución, es esta otra pintura a la que pocas líneas hemos de dedicar.

Procede de la venta de los cuadros de la casa ducal de Osuna, en cuyo catálogo salió a la venta, con el número 116, como *Retrato de señora*, original de Pantoja de la Cruz. Alguna de las personas que se ocuparon de esta venta y tuvieron ocasión de revisar papeles y docu-

Fot. J. Roig

RETRATO DE SEÑORA.
(Sánchez Coello.?)
1' X 1'34 m.
Coleccion del Marqués de Casa Torres.

mentos de la Casa, oí decir, aunque no con certeza absoluta, que se creía fuera un retrato de familia, tal vez una Duquesa del Infantado. En cuanto al personaje retratado no he podido adquirir noticia alguna. En cuanto al autor, yo no veo en él la mano de Pantoja, pareciéndome bastante mejor que las demás obras de este artista, y por acercarse al modo de *hacer* de Sánchez Coello, a este pintor lo atribuyo, aun cuando, en la duda, coloco a continuación de esta atribución un signo interrogativo.

Son tantos y tan poco estudiados y tan poco conocidos los mil pintores que en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII hicieron excelentes retratos en la corte española, que toda prudencia es poca y hay que andarse con pies de plomo, como vulgarmente se dice, en las atribuciones.

La falta de espacio nos obliga a renunciar, contra nuestro deseo, a la transcripción taquigráfica de las palabras de nuestro amable cicerone, porque sería alargar desmesuradamente las proporciones de este artículo; y con objeto de no dejar a nuestros lectores sin alguna noticia siquiera de las demás obras que se contienen en esta interesante colección, nos limitaremos a señalar sucintamente algunas de las más importantes.

Mencionaremos entre los cuadros atribuídos a Goya los retratos de Carlos IV, María Luisa, Máiquez, Bayeu, Juan Martín de Goicoechea, etc.

A Murillo, un curioso e importante retrato que tal vez pudiera representar al Duque de Medinaceli.

A Tintoreto, o quizás al mismo Ticiano, otro retrato de un hombre anciano.

A Zurbarán, un *San Antón*, *La Virgen del Rosario* y *Santa Teresa*

Al Bosco, un tríptico, *La adoración de los Reyes Magos.*

A Rosales, bocetos para el cuadro *El testamento de Isabel la Católica.*

A Claudio Coello, *Santa Rosa de Lima.*

A Mengs, el retrato de la Infanta D.ª María Josefa.

A Tristán, *Un Crucifijo.*

A Carreño, dos retratos que se supone sean de los Marqueses de Villafranca.

A Alonso Cano, *La muerte de San Juan de Dios.*

A Vicente López, el retrato del Duque del Infantado.

A Juan Bautista del Mazo, *La entrada del Rey Felipe IV en Pamplona.*

A Pantoja de la Cruz, el retrato de D. Pedro Franqueza.

A Ribera, *Un filósofo*, un *San Francisco* y un *San Antón*.

A Gaspar de Cráyer, un retrato del Conde Duque de Olivares.

A Snyders, *Una cacería de jabalíes*.

A Memling, *La Virgen con el Niño Jesús*.

A Metsys, *El Salvador*.

A Antonio Moro, *Retrato de hombre*.

A Largilliere, un retrato que se supone ser la Marquesa de Logros d'Olonce.

A Lawrence, *Retrato de señora*, etc., etc.

Esculturas.—Citaremos entre ellas una talla policromada, *La Ascensión de la Virgen*, que pudiera ser obra del mismo Greco.

Bustos en mármol.—Retratos del Marqués del Carpio, del de Leganés, del Papa Pío VII, atribuído a Canova, etc., etc.

Muebles.—Abundan los de fines del siglo XVIII y principios del XIX; mencionaremos una preciosa sillería de caoba y bronces estilo Imperio, mesas de la época de Luis XVII, sillas inglesas, etc., etc.

Tapices.—Entre ellos merece especial mención la hermosa colección de la *Historia de Diana*, compuesta de seis paños tejidos en seda y lana en Bruselas, en la época del mayor florecimiento de este arte.

Hay, además de todo lo mencionado en estas importantes colecciones, multitud de dibujos, grabados en color y en negro, miniaturas, etc., etc., en tal cantidad, que se hace imposible mencionarlos individualmente.

Un OYENTE

EXCURSION A ALCALA DE HENARES

Ocho y media eran por filo e ya en la estación de Atocha rodeaban al buen Ciria damas nobles e fermosas, amén de gentiles-homes, puesto en bandolera el Kodax. Mostraban asaz su gozo, pues tan ilustres personas, honra e prez de los amantes de las Artes e la Estoria, en lucida caravana e con fraternal concordia, enderezaban sus pasos a solazarse unas horas en Compluto la romana, o sea Al-Calat la mora o la crestiana Alcalá, do las almas soñadoras pueden evocar recuerdos de grandezas españolas e glorias ya fenescidas, entre las almenas rotas de sus muros e sus torres que echó por tierra la idiota ignorancia de felones, que no vieron otra cosa que lo que aportar pudiera el material a sus bolsas. E ansí, cuando gentes buenas que buscan a toda hora las emociones purísimas en las que el alma se goza, llegan cabe aquellas ruinas y tanto estrago deploran, semejan los viejos muros e las vetustas casonas, agradescer sonrientes a los que amantes les honran y remózanse al recuerdo de sus pretéritas glorias.

Llegó la caravana briosa y decidida, y la primera etapa fué la de la visita al hotel de Laredo (de Villazón hoy día), cuyos dueños hicieron con finura exquisita los honores a toda la noble comitiva, mostrando amablemente a los excursionistas las mil curiosidades que encierra la casita.

Seguimos de Santiago la simpática vía formada de casonas, que en los lejanos días ocuparon hidalgos y gentes de valía, cual Vallés, "el Divino", llamado en Medicina.

Se admiró del Archivo esa serie infinita de artesonados techos que con pujanza artística labraron los maestros de la carpintería.

Luego, en los torreones, admirando las vistas, hicieron los fotógrafos varias fotografías.

Se visitó el convento que en la plaza vecina tienen los Filipenses. Su iglesia y sacristía contienen varias cosas notables y de estima y hubo alabanza unánime al Superior y artista, el buen P. Lecanda en su empresa honrosísima de reintegrar a todo la forma primitiva.

Cabello, el arquitecto, sirviéndonos de guía, la Magistral iglesia nos enseñó en seguida, explicando al detalle las obras emprendidas, restauración discreta y labor peritísima.

Ya en la pensión Cisneros aguarda la comida y allá marchamos todos con un hambre canina.

Sirvieron entremeses; la clásica tortilla; arroz con varias cosas (algunas conocidas); vino bastante bueno; carne y patatas fritas. Postres: queso, naranjas y dulces manzanitas. La comida abundante y estuvo bien servida.

Admirando en detalle la siempre famosísima Aula universitaria y su adjunta capilla, seguimos viendo cosas. Hízose la visita al templo que antes era de la orden jesuíta y desde hace unos años; Magistral interina. Se compraron almendras en las monjas Clarisas (lo menos cinco arrobas vendieron las monjitas).

Marchó el nutrido grupo luego a Santa María a admirar con respeto la celebrada pila en que fué bautizado, y allí está la partida, un escritor *muy malo,* no ya una medianía, según han descubierto *sabios* ateneístas.

En el Ayuntamiento vimos várias cosillas y luego encaminamos los pasos a la ermita, dicha "de los Doctrinos", por ver la famosísima escultura del Cristo. Cerrada la tenían y no hallamos a nadie con poder para abrirla.

Las señoras del grupo, dando pruebas seguían de su entusiasmo artístico y resistencia física, pero aunque lo ocultaban, cualquiera comprendía que estaban casi todas un poco cansaditas, así es que poco a poco, dejando todavía varias cosas por ver, la comitiva a la estación volvióse a respirar las brisas de la tarde apacible y a buscar unas sillas.

Allí fué comentada la jornada amenísima y dando varios ¡hurras! al incansable Ciria, a la Corte volvimos cincuenta excursionistas, pidiendo, entusiasmados, que otra igual se repita.

J. M.ª F.

5 Marzo 1922.

VISITA A LOS TALLERES DE ARTE DEL SR. GRANDA BUYLLA

La Sociedad Española de Excursiones, que está haciendo una serie de visitas a colecciones particulares para estudiar todos los objetos de arte que en ella se guardan, visitó el domingo, 18 de Febrero, estos talleres para que nuestros consocios pudieran ver y admirar lo que en ellos se construye y que están cerca del Hipódromo y unidos al antiguo hotel de las Rosas. Después de franquear la verja de entrada, el visitante se encuentra en un pequeño jardín lleno de flores, entre las que no faltan las que dan nombre al sitio; en él, y en uno de sus lados y entre copudos árboles, la fuente que estuvo en la Quinta de Goya y que el Sr. Granda adquirió después de reñida lucha por poseerla con una distinguida dama muy aficionada al arte. El rincón es encantador y convida a que en él se haga un alto para recordar rápidamente la época y sitio del anterior emplazamiento. Varios grupos escultóricos repartidos con buen gusto por el jardín lo embellecen. Un soberbio pórtico da ingreso al estudio de pintura, y éste y algunos relieves que decoran los balcones son detalles encantadores y agradables de esta mansión de arte.

Una vez pasados los umbrales, las bellas hermana y sobrinas del Sr. Granda, nos acompañan en nuestra visita explicándonos amablemente cuanto vamos viendo. Estas señoras que son, además, verdaderas artistas, auxilian al dueño de los talleres pintando, dibujando o esmaltando las obras de arte que salen de sus manos. D. Félix Granda y Buylla es un temperamento de artista; admirador de los orfebres de pasados siglos, no solamente estudia sus obras con cariño y entusiasmo, sino que también les da formas nuevas; es el verdadero continuador de las tradiciones de los Arfes, Becerril y tantos otros como han producido obras de gran belleza que se conservan en nuestras catedrales e iglesias; sigue en sus trabajos el mismo ideal que había en los primitivos tiempos

de la iglesia, dando a todos los objetos que él construye el simbolismo que cada uno necesita y que él traduce fielmente en esta época moderna.

Pero no solamente es cincelador, sino que pinta admirablemente, dando a las obras por él ejecutadas sabor antiguo, solamente les falta la pátina del tiempo para que se confundan con las pintadas en épocas lejanas.

Guiados por el ilustre artista y su hermana y sobrinas empezamos nuestra visita.

En varios salones, y admirablemente expuestos en vitrinas, están algunos de los trabajos salidos de estos talleres.

Bandejas repujadas y cinceladas maravillosamente con motivos ornamentales de los más variados, cajas de plata de interesantes dibujos y dignas de guardar las alhajas de una reina, joyas admirablemente hechas, en las que las piedras estaban montadas combinando los colores y formando caprichosos dibujos.

Cruces llenas de inscripciones y figuras simbólicas representando en ellas asuntos del Antiguo y el Nuevo Testamento, o motivos tomados de la naturaleza; Custodias riquísimas en lo que todo es en ellas simbólico, ya los tres círculos que representan la Sabiduría que predica el Hijo, la Omnipotencia del Padre y la Caridad del Espíritu Santo, o tres ángeles que entonan el *Sanctus, Sanctus.* Algunas representan el mundo material, cincelando en el pie los cuatro elementos: Tierra, Agua, Fuego y Aire, o representan las Virtudes teologales.

Los vasos sagrados que también se exponen en estas vitrinas, o sean los cálices y copones, unos de plata, otros de oro y algunos enriquecidos con esmaltes o piedras preciosas, por su simbolismo se indica el uso a que son destinados.

El Sr. Granda, amablemente, nos dice lo siguiente:

"Los signos heráldicos, las armas nobiliarias no deben de ostentarse en ellos; sólo las armas de Cristo-Dios, representadas por sus obras y los excesos de su amor. Como representan la comunicación de la sangre de Cristo, pongamos en ellos su señal. La decoración que creo más adecuada para ornamentar estos objetos será todo aquello que Dios ha creado, visto a través de los libros santos y como la Iglesia los siente."

Sería tarea prolija el ir enumerando todos los objetos de culto sagrado, pues los hay numerosos de oro y plata, con piedras preciosas y esmaltes.

70

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Tríptico de oro, plata y piedras finas para colocar la Corona de
LA VIRGEN DE COVADONGA.
Construido en los Talleres de Arte. Madrid.

Del taller de pintura han salido los retablos de la parroquia de Santo Tomás de Avilés, capillas de Religiosas del Servicio Doméstico y del Seminario de Madrid, y un precioso tríptico de la capilla de la fábrica de Mieres (Asturias). Y de trabajos de rejería, la verja del comulgatorio de la parroquia de Santa Bárbara, de Madrid, con motivos de guirnaldas y medallones admirablemente combinados.

Pero lo verdaderamente sorprendente, y que nos llamó la atención en nuestra última visita, fueron el tríptico para colocar la corona de la Virgen de Covadonga y el grandioso retablo para la iglesia de los Jesuitas, de la Habana.

El tríptico es una de las obras más ricas, más hermosas y de más gusto que se han hecho en estos tiempos. La cantidad de oro y piedras preciosas que con destino a este tríptico contribuyó la piedad de los asturianos, hizo que resultara una joya de tanto valor como de gusto y arte.

El altar, que mide 2,20 por 2,20 metros, está sentido dentro de los estilos clásicos, teniendo por su gran riqueza y por el cariño con que están tratados todos los detalles, algo que nos recuerda las obras bizantinas.

Este altar forma un tríptico de plata dorada, esmaltada, oro y pedrería. En el centro, en un pedestal de mármol con relieves en plata, que representa la defensa de la Cueva Santa por D. Pelayo, se destaca la Virgen, que sentada en un magnífico sillón de plata repujada con pasajes de la creación sostiene en sus brazos al Niño. Tanto éste como la Virgen están labrados en mármol y sus vestiduras son chapeadas en oro fino con piedras preciosas. En el cuello de la Virgen un rico joyal, todo en pedrería, y en su cabeza llevarán las magníficas coronas que se han hecho en esta casa y con las que se coronó la tradicional Virgen de Covadonga.

Como se conmemora en esta obra el centenario de la victoria de Pelayo contra la morisma, un arco triunfal sirve de fondo a la Virgen María. En el zócalo, en seis relieves, se recuerdan episodios de la Reconquista. Cuatro leones heráldicos sostienen escudos episcopales. Dos grupos de cuatro columnas, obra riquísima por su esmerado trabajo, ornamentan sus treinta y dos estatuitas de patriarcas, reyes....., representan la genealogía de la Virgen; un friso, también muy delicado, sostiene el arco; en los ángulos, dos ángeles muestran la cruz de la Victoria. En el fondo interior hay en la parte baja una decoración hecha en filigrana y pedre-

ría, a la altura de la cabeza de la Virgen, y sobre la cual se destaca un riquísimo círculo con piedras preciosas, oro y esmaltes. Tiene estas dos inscripciones: *Quia respexit humilitatem ancillæ suæ ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes;* y en la interior: *Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi,* y está como sostenido en los cuatro angulos por el tetramorfo.

En la parte alta o medio punto, un cielo azul esmaltado con estrellas de brillantes, y en el centro, la coronación de la Virgen, en relieve, con dos profetas a los lados.

Las puertas que forma el tríptico están decoradas con motivos de la flora y la fauna; en la parte baja, en cuadros divididos por fajas, representaciones de animales fantásticos, prehistóricos y antidiluvianos. En el centro de estos relieves, el escudo de España; a un lado y al otro, el de Asturias, y encima y abajo, cuatro representaciones del trabajo, de la agricultura, marinería, metalurgia y minería, indicando que todas las manifestaciones de la vida son alabanzas al Señor. En la parte media de estas puertas, dos altos relieves representando la Natividad de la Virgen, a un lado, y la Adoración de los Reyes, al otro, y encima de éstos, los santos patronos San Mateo y Santa Eulalia.

Las coronas no hemos tenido el gusto de verlas por estar ya en Covadonga. Sin embargo, por una fotografía hemos podido ver con el esmero y gusto que están trabajadas. La del Niño está inspirada en las coronas imperiales Carlovingias. Es de oro, enriquecida con brillantes y perlas y cima con la cruz. La de la Virgen, cuajada de brillantes y sobre platino, que la hace refulgente, aparece blanca y luminosa como hecha con gotas de rocío. Es la ofrenda pura de la fe de su pueblo, que pone en Ella toda su esperanza. Esta corona está nimbada por una aureola, también enriquecida con profusión de piedras preciosas.

Un gran retablo y altar para la nueva iglesia que en la Habana levantan los Padres de la Compañía de Jesús. Es una obra grandiosa por sus dimensiones (20 metros por 14 aproximadamente), su riqueza artística y material.

Todo en ella es simbólico y expresivo; es un gran libro miniado, un tríptico gigantesco de oro y marfil en que los fieles pueden leer el gran poema del amor de Cristo a los hombres:

Sic dilexit Deus mundum.

Es un monumento levantado a la gloria de Cristo y sus santos:

Laudemus viros gloriosos et porentes nostros.

Sobre un tema bíblico se desarrolla la composición *Fratres: Jam non estis hospites et advenecæ sed estis cives sanctorum et domestici Dei: Supercedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum ipso summo angulari lapide Christo Jesu.*

Cuatro grandes machones ornamentados con columnas, doseletes, estatuas cimando con agujas dividen en tres partes el retablo.

En el centro, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, sirviéndole de pedestal los símbolos de los evangelistas. Desde la más remota antigüedad se ven estos sagrados simbolos adornar las cruces. En los bajorrelieves de sarcófagos antiquísimos vemos la imagen de Cristo, rodeada de los Apóstoles y evangelistas.

En el arte bizantino es frecuentísima esta forma de colocar a Jesucristo en mosaicos, cruces, libros litúrgicos....., y esta tradición llegó a nosotros.

La imagen de Cristo es la figura más grande del altar; tiene los brazos levantados en alto para recoger a la Humanidad; es el tipo creado por la Siria, pronto extendido por toda Italia y más tarde por todo el mundo cristiano. Es el hombre de Israel con bucles separados por una raya, cejas fuertes, barba partida. Dios Todopoderoso, solemne y grave, dueño del mundo, solemne hasta la tristeza. Se destaca la figura sobre un nimbo, es la genealogía de Cristo según la carne. En los dos pilares que sostienen el arco y gran dosel que cobija la imagen, las estatuas de los Apóstoles, columnas de la Iglesia en las que se muestra Cristo. En la parte alta, los Santos Doctores; ciman estos pináculos con la cruz, símbolo de la verdad.

En los altorrelives o esculturas de todo bulto, a los lados de Cristo se agrupan santos de su muy amada Compañía de Jesús.

La inscripción *Laudemus Viros Gloriosos.....* nos recuerda que el espíritu de los Apóstoles, de los Santos Padres y Doctores en ellos viven, sufren y trabajan para la mayor gloria de Dios; ellos también han extendido y sostienen por el mundo el amor al Sacratísimo Corazón de Jesús.

Debajo de estos grupos, como nota decorativa y arquitectónica, separando la parte baja del retablo de la alta, cartelas donde se evocan jesuitas célebres por su virtud y ciencia.

En el cuerpo bajo sobre un zócalo de mármoles, tres grandes composiciones, resumen del Antiguo Testamento: el Patriarcado, el Sacerdo-

cio, la Ley, el Arca Santa y los Profetas. Sobre estas composiciones, un friso en donde en grupos de plata muy pequeños se desarrolla la Historia Sagrada.

La mesa de altar y expositor es obra riquísima, en ellos se resume toda la composición del retablo: la encarnación de Cristo y la gloria del Cordero.

Para exponer el Santísimo, una cortina cubre los relieves del Arca Santa: desaparecen las figuras y las nieblas quedan disipadas cuando aparece el Sol.

No pudimos ver los talleres por ser festivo el día que hicimos la visita y estar cerrados. En estos talleres y bajo la enseñanza del Sr. Granda se han formado muchos obreros, a los que se ha convertido en artífices. Admiramos una preciosa capilla, en la que ante una antigua imagen de la Virgen, notable talla antigua, dice su diaria misa el bondadoso sacerdote artista; capilla que en su decoración, así como en las lámparas que la adornan, están de manifiesto el buen gusto y la sencillez.

Cerca de la una de la tarde abandonamos con gran sentimiento esta mansión, en la que están hermanadas la belleza y el arte, acompañados hasta la puerta por toda la familia Granda, entre las flores del jardín. Realmente, está bien puesto el nombre Hotel de las Rosas, puesto que flores hay dentro y fuera del Hotel.

A. DE C. Y O.

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCIÓN

Se han celebrado, como de costumbre, en el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, las sesiones de proyecciones, los martes 3 de Enero y 7 de Febrero y Marzo. En las dos primeras se proyectaron vistas de una excursión desde Coruña a Betanzos, y de este último punto. El teniente coronel de Estado Mayor, y consocio nuestro, Sr. López Soler, nos mostró preciosas vistas de la torre de Hércules y del castillo de San Antón; iglesias de Santiago y Santa María del Campo; el convento de Santo Domingo; los Templarios del Burgo; iglesias medioevales entre la Coruña y Betanzos. En Betanzos los conventos de Santo Domingo, San Francisco y la Anunziata; las iglesias de Santiago y Santa María del Azogue; la puerta del Cristo de la Rivera y las casas de Traba, Figueroa y Freire de Andrade; en los dos días explicó algo del Valdoncel y el pacto nuevo de las cien doncellas, y tradiciones e historia de todos estos monumentos.

La correspondiente al mes de Marzo fué sobre algunos monasterios gallegos y en ella el arquitecto D. Leopoldo Torres Balbás, también consocio, proyectó preciosas vistas de los monasterios de Ferreira del Pantón, de monjes cistercienses, con su iglesia de una sola nave y los famosos sepulcros, en el ante ábside, de los Condes de Amarante, de la familia de los de Lemus; de Melón, de planta análoga a la de la catedral de Santiago, con su girola y capillas absidales.

San Clodio, de iglesia románica, de tres naves, con cubierta de madera y su claustro del siglo XVI. El de Osera, con su girola de grandes capiteles sobre ménsulas, que no llegan al suelo; en el interior sus tres patios: el central y el occidental del siglo XVII y el oriental del XVI. El de Meira, de fachada románica, un ábside central semicircular y dos laterales planos. El de Oya. El de Santa María de Penamayor, de tres ábsides: dos semicirculares y el central poligonal. El de Junquera de

Espadañero, del tipo de San Clodio. El de Sobrado, de iglesia barroca, con una capilla del siglo XIII y una entrada y cocina del XIV. El de San Lorenzo de Carboeiro, de girola y capillas absidades. El de San Justo de Toyosoutos, con claustro del año 1200, y, por último, varias casas sobre arcos, de la Edad Media y la obra de Rodrigo de Badajoz; la iglesia de Orense, con su famosa puerta, émula de la del Pórtico de la Gloria, en Santiago.

Las proyecciones de los martes 4 de Abril y 2 de Mayo estarán a cargo de los señores D. Manuel Herrera y Gés, con vistas de monumentos y bellezas de Baleares, y D. Elías Tormo y Monzó, que cerrará la serie de las de este año, y empezarán a las seis en punto de la tarde, en el mismo local que las anteriores.

Durante el primer trimestre de este año ha realizado la Sociedad dos visitas: a la colección de cuadros del Marqués de Casa-Torres y a los talleres de arte de D. Félix Granda Buylla, y dos excursiones a Mérida y Cáceres y Alcalá de Henares.

En Mérida se visitaron sus monumentos, así como en Cáceres, siendo acompañados por el ilustre arqueólogo, Sr. Mélida, que dió una preciosa conferencia en el anfiteatro y teatro romano, que encantó a los expedicionarios; D. Maximiliano Macías, autor de una bien escrita monografía sobre Mérida, y el arquitecto director de los trabajos de excavación, Sr. Gómez Millán.

En Cáceres, por el Director del Instituto de dicha población D. Antonio Silva, y en Alcalá de Henares, por los Sres. Cabello Lapiedra, y D. Luis Delgado, del Cuerpo de Archiveros.

La Sociedad Española de Excursiones da las más expresivas gracias a estos señores por las atenciones que han tenido con los excursionistas.

En el presente número van crónicas de las visitas y de las excursiones a Alcalá, Mérida y Cáceres.

BIBLIOGRAFIA

Treviño, ilustrado. *Obra inédita del historiador alavés D. Joaquín José de Landázuri y Romarate, publicado por la Sociedad de Estudios Vascos.*

La Sociedad recientemente formada en las provincias vascongadas para fomentar los estudios vascos, ha publicado, entre otras obras, la que encabeza estas líneas, sacándola de un manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia, para que la conozcan cuantos por esta clase de estudios se interesan.

Precede a esta obra un prólogo muy bien escrito por D. Juan Allende Salazar, y en ella se tratan con gran minuciosidad la Geografía antigua y la actual en la época en que el libro se escribiera, varias noticias históricas sobre su fundación y sucesos más importantes hasta su incorporación a Castilla y posteriores a ésta época. Es una pequeña monografía en la que, como dice el Sr. Allende, resplandece en ella celo por allegar noticias y afán de veracidad. El acto realizado por la Sociedad de Estudios Vascos debía ser imitado por otras entidades o particulares, dando a conocer otros muchos manuscritos qne interesan a la Historia y a las Artes en nuestro país. —*A. de C.*

Compostela Monumental: Iglesia de Santa María la Real del Sar, *por C. Sánchez Rivera.* — Tipografía de *El Eco de Santiago*, 1920.

Dice el ilustre Arquitecto y Académico D. Vicente Lampérez en su obra *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, que, "después de las Catedrales gallegas, ocupa la Colegiata del Sar uno de los primeros lugares entre las escasas iglesias totalmente abovedadas con que cuenta la comarca.....

„La iglesia del Sar es del más puro estilo románico; tiene tres naves y tres ábsides sin crucero ni en planta ni en alzado, y las tres naves están abovedadas con medios cañones de medio punto. Los capiteles son casi todos de flora convencional."

Esta iglesia, una de las más interesantes de Galicia, ofrece la particularidad de tener inclinados todos los muros y columnas, según unos, por defecto de construcción, y, según otros historiadores de arte, por haberse construído así.

El Sr. Sánchez Rivera, aunque en las pocas líneas que al principio del libro ha hecho para que los lectores del mismo sepan el porqué de haber escrito su obra, dice que no es un estudio del Monasterio desde el punto de vista histórico o arqueológico, ni siquiera una monografía, y la denomina modestamente *Breves apuntes sobre la Colegiata de Sar*, yo entiendo que es una verdadera monografía del Monasterio, puesto que en ella se analiza el monumento arqueológicamente en su historia y su arte.

El Sr. Sánchez Rivera divide su libro en dos partes: histórica y arqueológica. En la primera, trata del origen del Monasterio, su fundación. Señoríos y jurisdicciones que tenía, así como los beneficios de otras iglesias. Los priores del mismo desde 1133 hasta 1791.

En la parte arqueológica analiza y describe su iglesia, altares y su hermoso claustro, es decir, el ala que queda, del que volviendo a copiar a Lampérez en su obra citada, diremos: "Entre la degeneración del claustro benedictino, típico de los románicos gallegos, brilla el del Sar con una pureza de estilo y una belleza de formas sin igual, no sólo en la región, sino en España entera. Sólo los claustrillos de Burgos le sobrepujan, y aun con este claustro sostendría el del Sar valientemente la comparación a estar completo." Además, en el libro de que estamos tratando hay una lista de los obreros que intervinieron en la construcción del edificio con sus oficios respectivos y en apéndices las escrituras de fundación y confirmación. Creo, por lo tanto, que es una verdadera monografía y bastante completa del monumento. Unicamente tenemos que oponer un reparo a la obra, y es la mala condición de los grabados que la ilustran.—*A de C.*

Les Cathédrales de France, *por Auguste Rodin.*—A. Collin. París, 1921. Nueva edición.

Este libro no es una obra científica, un tratado de Arqueología o Arquitectura, es únicamente la obra de un artista que se propone excitar la sensibilidad y la inteligencia por medio de observaciones generales condensadas en amplias imágenes. Rodín anota sus impresiones y fundamenta su admiración hacia los hermosos edificios del pasado. En medio de un aparente desorden se armonizan, y varias ideas fundamentales las unifican: el amor a Francia sobre todo; la compenetración con el paisaje, con la naturaleza; el contraste entre el pasado y el presente sin sentido alguno del gusto ni de la medida; la transición entre los estilos, y, sobre todo, la inconveniencia de las restauraciones, que desfiguran tantos edificios hermosos de la Edad Media.

"Quisiera despertar el amor a este arte grandioso, contribuir a salvar lo que todavía permanece intacto, reservar a nuestros hijos esa gran lección del Pasado, que el Presente desconoce.

„Con este deseo intento levantar el espíritu y el corazón a la contemplación y al amor.

„Las obras superiores han permanecido en nuestras ciudades de provincias que todavía no se han internacionalizado.

„Propongo que se organicen peregrinaciones a todas las obras que existen al aire libre y que están limpias de restauraciones: iglesias, castillos, puentes, etc.

„Las personas que se ocupan de restauraciones no comprenden la sonrisa francesa, la exageran y la modifican.

„¿Por qué razón las molduras restauradas, que son de piedra tan suave, tienen la dureza del hierro? ¿Por qué la delicadeza no se encuentra allí unida a la fuerza, como antaño?

„Lo sencillo es la perfección, lo frío es la impotencia.

„Han ofendido nuestras creencias. Nuestro siglo es el cementerio de los siglos hermosos que formaron la Francia, el epitafio de lo que fué. Para producir obras maestras era preciso poseer un alma delicada, y Francia la tenía."

Estos libros, en los que un gran artista nos comunica sus sentimientos ante las obras de arte, nos deleitan y nos enseñan más que las frías disquisiciones de algunos eruditos y críticos, que en vano pretenden con gárrula palabrería cubrir la sequedad y el vacío de su alma, o con meticulosas disquisiciones rebajan y vulgarizan lo más noble y elevado.—*J. P.*

NECROLOGIA

D. Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales

La muerte nos ha arrebatado uno de esos hombres cuya memoria no podrá extinguirse y cuya aplicación y talento tendrán que ser siempre reconocidos. Consocio nuestro, colaborador asiduo de este BOLETÍN, que ya va contando con larga vida, resultado de un tan continuado como sin ejemplar desprendimiento por parte de todos, serían muestra suficiente de su capacidad sus escritos en él impresos, aunque podamos estimarlos como aquéllos en que descansaba de sus más graves empresas.

Con él se extingue además una rama de intelectualidad de los Ramírez de Arellano, de abolengo cordobés y que tanta prez y lustre dieron a su patria, pues tanto su padre, D. Teodomiro, como su tío, D. Feliciano, adquirieron la categoría de dos eminentes literatos, o mejor poligrafos, que, con sus publicaciones, prestaran los mayores servicios a la cultura patria.

Nacido D. Rafael en 3 de Noviembre de 1854 en la collación de la Magdalena de la clásica *Colonia patricia*, demostró desde sus primeros años sus especiales aptitudes para los serios estudios históricos y sus aficiones artísticas, devorando con su lectura los libros de la gran biblioteca del Marqués de la Fuensanta del Valle, su tío Feliciano, que la había reunido en monumental casa de Córdoba. La cultura por ello adquirida fué la preparación más eficaz y oportuna para sus empresas posteriores, adquiriendo a la vez un impulso que había de llevarlo a aplicar sus facultades a cuantos sitios llegara, pues ingresando en la carrera administrativa sirvióle esto sobre todo para el cultivo de superiores esferas.

Donde quiera que lo llevó el Estado por su carrera de Secretario de Gobiernos civiles, pudo dedicarse al estudio de la localidad en sus aspectos más interesantes y artísticos, debiéndose a ello la serie de sus obras, todas de erudición copiosa y de interés creciente.

Después de sus ensayos literarios, *Leyendas y tradiciones populares*, *La Cruz blanca* y otras en que nunca abandonaba el punto de vista histórico, debió a su estancia en la capital manchega, su *Ciudad Real artística* y su *Paseo artístico por el campo de Calatrava*, con las *Memorias manchegas históricas y tradicionales* y *Alrededor de la Virgen del Prado, patrona de Ciudad Real*, que le valieron la gratitud y reconocimiento de las gentes a quienes iban principalmente dedicados.

Su larga estancia en Córdoba, en su edad madura, dióle ocasión para estudiar detenidamente la *orfebrería* tan famosa de su patria, alternando con un estudio definitivo sobre la *Banda Real de Castilla*, otro amenísimo sobre *El teatro en Córdoba*, acabando con presentar un estudio tan completo sobre *Juan Rufo, Jurado de Córdoba*, que mereció ser premiado por la Academia Española y publicado a sus expensas. Pero su labor más intensa y notable fué la realizada en Toledo, cuyas bellezas y tradiciones despertó sus mayores entusiasmos, entregándose de lleno al pasado de tan grandiosa ciudad de arte, que llegó a conocer tan profundamente como lo demuestran las obras por él en ella publicadas, todas de primordial importancia,

como su estudio sobre *La Orfebrería toledana*, grueso volumen repleto de noticias completamente inéditas, con un *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, extraidos de los archivos parroquiales, que admiró por su paciente investigación, dejando terminada y casi publicada una obra sobre *las parroquias* toledanas. Si a esto se unen sus numerosos artículos publicados en revistas y periódicos, como su estudio sobre *el Mesón del Sevillano*, y otros apuntes y estudios que deja inéditos, se comprenderá hasta donde alcanza la labor de hombre tan dedicado al trabajo intelectual y sin más goces que los de sus aficiones predilectas.

Porque a su importancia como escritor hay que unir su producción artística, pues hábil pintor también, deja una verdadera galeria iconográfica toledana de los miembros de una Institución, a la que dedicó también sus más decididas iniciativas.

Guiado por sus entusiasmos, a él debe Toledo la instauración de su Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, de la que fué su Director y en la que tantas pruebas dió de su capacidad y carácter; fué también correspondiente de las más ilustres Academias, españolas y del extranjero.

La muerte le ha sorprendido, y a todos también, cuando se disponía a terminar sus días en su patria, no habiendo dejado de laborar hasta sus últimos momentos, cayendo rendido, sin duda, a su esfuerzo tan noble como desinteresado. Con él pierde también su más antiguo amigo, el que lo fué tanto suyo.—*N. Sentenach.*

D. Guillermo J. de Osma

Nuestro ilustre consocio D. Guillermo J. de Osma, que acaba de rendir de modo trágico e impensado su tributo a la muerte, era una de las figuras de más relieve de la España contemporánea.

No nos toca aquí juzgarle en su actuación política, si bien no se deben pasar por alto—ya que tan poco abundan—sus condiciones de acrisolada honradez e indiscutible buena fe; pero en el terreno del Arte y la Arqueología españoles, cuantos elogios se consagren a su memoria nos parecerán mezquinos al admirar la fundación del Instituto de Valencia de Don Juan, el sueño de toda su vida, que llegó a ver realizado, si bien la crueldad del destino no le permitió disfrutar como se merecía ni recoger el premio de su fecunda y patriótica labor. Este ha de ser ahora póstumas alabanzas, admiraciones y sorpresas, cuando los españoles que se preocupen de algo más que de política y toros se percaten de la excepcional importancia, no ya de las constituciones de la fundación y de las ilustres personalidades que la integran, sino del Museo, único tal vez en alguna de las ramas de las antiguas industrias artísticas españolas, como es la cerámica.

La escasez de espacio nos impide entrar en otros detalles; pero como el Museo ha de ser tema inagotable de disquisiciones artisticas, y su Biblioteca y Archivo han de ser explotados por cuantos busquen elementos para la reconstrucción de la historia patria, irán poco a poco saliendo a luz los tesoros que allí acumularon D. Juan Crooke, su hija D.ª Adela Crooke y Guzmán, Condesa de Valencia de Don Juan, de inolvidable memoria, y el esposo de ésta D. Guillermo J. de Osma, el sabio que bajo una máscara de acritud y destemplanza, a veces, escondia un corazón de niño. Aspectos que eran solamente hijos de la rectitud de su carácter.

Descanse en paz el patricio ilustre, benemérito de las artes españolas, que vivirá en espíritu entre los que amamos las glorias del pasado.—*J. M.ª F.*

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia
Año XXX.—Segundo trimestre
MADRID.—Junio de 1922
AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS
Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

PANTOJA DE LA CRUZ, EN VALLADOLID

Todo lo que se sabe de la residencia del pintor de cámara de Felipe II y Felipe III, Juan Pantoja de la Cruz, en la ciudad de Valladolid, durante la permanencia en ella de la Corte al principio del siglo XVII, es debido al benemérito D. José Martí y Monsó, por sus *Estudios histórico-artísticos*, obra que siempre será consultada y de provecho, a pesar de los defectos que algunos en ella han encontrado, sobre todo por sujetarse al pie de la letra y ser esclavo de los documentos de archivo, como si todo ello no hubiera representado un esfuerzo y un caudal de labor inmensos, que poco a poco se irá aplicando en trabajos de investigación y de crítica artística.

Nos dejó dicho Martí, y ello documentalmente, que Pantoja estaba en Valladolid en Septiembre de 1602, en cuanto que el día 23 firmaba las capitulaciones matrimoniales de su hija Mariana con Miguel de Reynalte, hijo del platero Pedro, ya fallecido, y de Isabel Hernández. El dato demuestra que el pintor habia venido a Valladolid con la Corte pocos tiempos antes de esa fecha, lo bastante, sin embargo, para que aquí se celebrase el matrimonio de una hija con el consiguiente noviazgo, como supongo.

En 31 de Enero de 1605 se ve al pintor tasando los bienes de Diego de la Puente, pintor también, y "de la guarda de a caballo", probable-

mente amigo, el fenecido, de Pantoja, tanto por su cualidad de pintor como de servidor del Rey, como él.

Y, por último, debió quedar en Valladolid Pantoja por algún tiempo, después del regreso de la Corte a Madrid, porque el 10 de Junio de 1606 firmó con Bartolomé Carducho las condiciones para pintar el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín, dando el mismo día poder, Pantoja y su mujer, Francisca de Huertos, a Carducho, para que les representase en la obra que iban a hacer a medias. El contrato se elevó a escritura pública, después de los tres "tratados" de rúbrica, el día 17 del mismo mes de Junio, y firmaron ya Carducho y su esposa, Jerónima Capelo, por sí, y Carducho en nombre de Pantoja, "pintor de camara de su mag^d.", y su mujer. La obra había de hacerse en cinco años y el precio se fijaba en 7.000 ducados, debiendo asistir uno de ellos, por lo menos, a la obra mientras durase; pero no debió de ejecutarse, sin saberse las causas del desistimiento y si fué por los pintores, lo que no es probable, o por los que costeasen aquélla.

A pesar del tiempo que hay que suponer a Pantoja en Valladolid, no se contaba más obra suya en la ciudad que la citada primeramente por Ponz (t. XI, carta 3.ª, núm. 50) en el hospital de la Resurrección, de la que dijo: "Lo que hay que notar de la Iglesia en nuestro asunto, es un quadro de Juan Pantoja de la Cruz, que tambien representa la Resurreccion, colocado en el altar mayor"; catalogando Ceán (IV, 47), del pintor y en el indicado edificio: "La resurreccion del Señor en el retablo principal."

Los escritores locales pasaron por alto dicho cuadro, que ahora está en el nuevo Hospital general, y de él escribió Martí: "El año 1609 pintó el cuadro de la *Resurreccion del Señor*, para la iglesia del Hospital General, llamado entonces de la Resurrección. Consérvase hoy el cuadro en una sala del nuevo hospital, y por la fecha debe suponerse que le hizo en Madrid. Hállase firmado del siguiente modo: *Joanes Pantoja de la †.=Inventor. et faciebat. 1609.*"

Dicho cuadro se pintó en Valladolid, y en la temporada que en esta ciudad residió hay que suponer que pintó los retratos de Simón Ruiz Embito y de su segunda mujer, D.ª Mariana de la Paz, si es que son suyos, en la iglesia del hospital de Medina del Campo. Ponz dijo de ellos que estaban "bravamente hechos según el estilo y manera de Juan Pantoja de la Cruz". Ceán, como siempre, no dudó en la atribución.

También hay que suponer pintados en Valladolid los "Seis quadros

en el altar mayor con figuras del tamaño natural, firmados en 1603", que "Representan la encarnacion, el nacimiento, la resurreccion y la ascension del hijo de Dios: S. Ildefonso recibiendo la casulla de mano de la Virgen; y el mismo santo cortando el cendal a santa Leocadia", que según manifestó Ceán estaban en el Colegio de Agustinos calzados, de Madrigal de las Altas Torres.

Ya van saliendo obras que realizó en Valladolid Pantoja. Pero antes de citar otra completamente ignorada por lo menos, he de expresar que Martí se equivocó al señalar la fecha del cuadro del Hospital de Valladolid. La fecha no es 1609, pues mal pudo pintarle en ese año cuando está perfectamente comprobado que "Pantoja murió en Madrid, su patria, en 26 de Octubre de 1608, siendo sepultado en la parroquia de San Ginés, por habitar en la calle Mayor, donde hizo testamento, dejando por albacea a su mujer Francisca de Guestos", según D. Narciso de Sentenach en *Los grandes retratistas en España* (en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XX (1912), pág. 114); dato que afirma plenamente D. Pedro Beroqui en *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado* (Parte segunda, "Escuelas españolas", tomo II, pág. 46), cuando dice "que siendo exacta la fecha de su fallecimiento—(se refiere a la de 26 de Octubre de 1608)—, según he podido comprobar en la parroquial de San Ginés (murió en la calle Mayor, Libro de defunciones, que empieza en Junio de 1608 y termina en 1621, folio 7 vuelto), no pueden estar firmados en 1609, ni el *Carlos V*, de nuestro Museo (núm. 1.033), ni *La Resurrección*, del hospital de Valladolid. La fecha debe ser, y es, 1605".

En efecto; el cuadro de *La Resurrección*, en el hospital de Valladolid, existe en la capilla del moderno hospital, en el muro del lado del Evangelio, cerca del coro. Es un lienzo de 2,50 metros de alto por 1,675 de ancho, con marco nuevo pintado de negro. Está Jesús sostenido y rodeado de una gran aureola o nube brillante; en la mano izquierda tiene una banda blanca; la derecha, levantada; el manto rojo, tirando a rosa, flotante Los cuatro soldados romanos que custodiaban el sepulcro están en actitud de espanto; en primer término se observan dos: uno, con lanza a la derecha, y otro, a la izquierda, con alfange corvo, como desafiando la efigie del Señor; entre los dos anteriores, un tercero aparece caído en el suelo, por la fuerte impresión recibida con sorpresa tan inesperada; el cuarto soldado se ve muy en segundo término, a la izquierda, armado también con lanza.

No tiene muy buena luz la capilla, y el cuadro la recibe en malas condiciones; pero claramente se nota la firma y fecha, próximas al ángulo inferior de la derecha. Dice en dos líneas:

Joannes Pantoja de la. ✝.
Inventor. et. façiebat. 1605

Martí leyó, equivocadamente, *Joanes*, y se olvidó de la segunda *n*, como correspondía al nombre latino; vió en *faciebat* la *c* sencilla, cuando es *ç*, y apuntó, y le sirvió de comentario, el año 1609, sin caer en la cuenta que la unidad no es *9*, sino un *5*, de gancho tan pronunciado que le indujo a error.

Puede, pues, rectificarse que este cuadro de *La Resurrección* se hiciera en Madrid, y asegurarse que se pintó en Valladolid mismo, cuando por el cargo de Pantoja acompañaba éste a los reyes en su estancia y asiento de cinco años, de 1601 a 1606.

Martí no volvió a citar el nombre de Pantoja unido a cuadro alguno de Valladolid. Solamente en el *Catálogo del Museo provincial* de 1874 aparece con el número 309, pero ya con el calificativo de *Escuela de Pantoja de la Cruz*, un lienzo de 2,24 metros de alto y 1,63 de ancho, con "La Presentación del hijo de Dios al templo; y cuatro Angeles en primer término tocando varios instrumentos".

Y nada más. No mucho, ciertamente, para una residencia de cinco años largos de un pintor en una ciudad de gran actividad artística como era Valladolid a principios del siglo XVII. Es que ¿no se conocen las obras de Pantoja en esta región, aunque firmaba casi todo lo que hacía?, o ¿tan ociosos tuvo sus pinceles?

Por de pronto he encontrado otro lienzo de Juan Pantoja de la Cruz, firmado y fechado en Valladolid mismo, y nadie que yo sepa, ni los escritores clásicos en estas materias, ni los modernos críticos e investigadores, ni los historiadores locales en sus algunas voluminosas obras, pararon la atención en un cuadro que su corte y aspecto general le hacen ser estimadísimo. Solamente un escritor, después de haberle visto yo, le citó; ya diré quién es.

Se encuentra el lienzo en la iglesia del convento de religiosas franciscanas de Jesús y María, en un altar de la época—con zócalo de siete tablitas de santos y franciscanos y el Salvador en la puerta del Sagrario—, en el lado del Evangelio, colocado actualmente. Y parece ser coin-

cidencia; ninguno de los dos cuadros de Pantoja, en Valladolid, están en los sitios primitivos de asiento. Antes, tanto *La Resurrección* como este que saco hoy al público, estuvieron próximos, en la acera de Recoletos; ahora, por azares y casualidades, se encuentran también vecinos, separados únicamente por la calle de Sanz y Forés. ¡Que no se separen más nunca! (1).

¿Cómo descubrí este cuadro de Pantoja en la moderna iglesia del convento de Jesús y María? Muy sencillamente, y sin pretenderlo ni buscarlo. Me fijé un día—ya hace muchos años—en un cuadro que representa *La Concepción*, que me pareció muy bueno; me chocó el color de la túnica de la Virgen, que, por ser rojo sonrosado, me hizo suponer una obra anterior al tipo fijo y definitivo en la iconografía de *La Inmaculada*, que me recordaba otra de Bartolomé de Cárdenas, en el Museo, y como ella, con los atributos o símbolos de la Virgen alrededor de la figura, de modo parecido a como la pintó Juan de Juanes; y creía ver en el lienzo a Gregorio Martínez u otro pintor vallisoletano, muy bueno por cierto, que alcanzase el siglo XVI; mas en seguida encontré la firma y fecha en el ángulo inferior derecho, que dice:

Joannes Pantoja de la
.†. Façiebat. 1603.

Se encontraba otra obra del pintor de cámara de Felipe III hecha también en Valladolid durante una residencia que va siendo menos estéril para el arte de lo que se creía en un principio.

El lienzo acusa una buena pintura, muy mal colocada por la luz que recibe por detrás y de alto. Mide aquél 2,40 metros de alto y 1,60 de ancho, y, como he dicho, representa *La Concepción*.

La Virgen es figura robusta, bien construída, rubia; tiene los brazos

(1) Algunas semanas después de enviar este trabajillo al Sr. Director del BOLETÍN, y al ir a hacer la fotografía del lienzo del convento de Jesús y María, me encontré sorprendido no viendo ya el cuadro en su retablo, modificado éste y preparado con un nicho para colocar una imagen de bulto de industria nacional. El lienzo de Pantoja le vi, con marco provisional, en la sacristía de la iglesia, y allí se obtuvo la fotografía. Me dicen que la pintura se ha tasado en siete mil pesetas y que pretenden las monjas enajenarla para satisfacer apremios y ahogos. ¿Hasta cuándo durará en España este despojo de cosas de arte? He recomendado muy encarecidamente a las religiosas que no vendan la obra de Pantoja, pues muchas razones abonan la permanencia del cuadro en la iglesia franciscana; a pesar de ello, lo más probable es que emigre a otras tierras.

doblados en la actitud corriente de orar, pero las manos separadas, vuelta un poco hacia fuera la palma de la izquierda. Viste túnica encarnada, como he dicho, tirando a rosa; el cuello es vuelto y deja ver el de la camisa; el manto, de azul muy oscuro, grisáceo por el interior, terciado, deja ver la túnica del lado derecho de la figura hasta poco más de la cintura, con ceñidor azul también, y del izquierdo, del brazo hacia abajo. Rodea el bulto de la Virgen una gloria de querubines; pisa la Madre de Dios la clásica media luna, pero no veo el dragón.

La figura se destaca de entre nubes, muy difundidas en la parte alta, y tiene detrás, por bajo, el simbólico huerto cerrado *(Hortus conclusus)* (1), jardín geométrico al estilo de la época. Los demás atributos representados, son: lado izquierdo, en alto, Sol; luego puerta, torre, templete *(Domus aurea?)*, ciprés, cedro, rosal; lado derecho, debe estar la Luna arriba, se ve confuso; abajo, ciudad, palmera, pozo, espejo, fuente, lirio o azucenas.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro, según se mira, hay un busto de caballero; tiene gran gola en el cuello; la actitud es de orar; el personaje es de una edad regular, de unos treinta años; lleva barba corta. Indudablemente representa la persona que costeó el cuadro y quiso ser retratada en la postura indicada, por ser una de los partidarios de la Inmaculada en aquellos tiempos, en que tan discutido fué el dogma de la concepción sin mancha.

He procurado enterarme de quién pudiera ser ese devoto caballero de la Virgen, y por tradición seguida en las religiosas se dice que es don Francisco de Fuentes, del cual sólo sé, por decirlo el *Libro de Becerro*, del convento, mandado hacer en 27 de Enero de 1748 (folio 5), que fué un caballero bienhechor de la casa religiosa, y "aunque no hizo fundación alguna, la Comunidad, agradecida a los beneficios recibidos—que no determina—... y en señal de gratitud se obligó a decir perpetuamente dos missas cantadas con diáconos", una en la octava del Santísimo y otra en la de la Concepción, según escritura otorgada en 28 de Agosto de 1610, ante Francisco Salgado. No sé otra cosa de ese señor.

(1) Sabido es que entre los atributos que la Iglesia ha aplicado a la Virgen, hay algunos tomados del *Cantar de los cantares*, en su calidad de Esposa y Madre del Amor divino. *Hortus conclusus* está en el cap. IV, vol. 12.—Sol, *electa ut sol*, VI, 9.—Torre, *Sicut turris David*, IV, 4.—Luna, *pulchra ut luna*, VI, 9.—Palmera, *assimilata est palmae*, VII, 7.—Pozo, *puteus aquarum*, IV, 15.—Fuente, *Fonssignatus*, IV, 12.—Lirio, *Sicut lilium inter spinas*, II, 2.

El resultado es que puede contarse con otro lienzo perfectamente auténtico de Juan Pantoja de la Cruz, pintor de gran relieve de los Felipes II y III, autor del gran retrato del primero en El Escorial, y del ecuestre del segundo, que sirvió para hacer la estatua de bronce, modelada por Juan de Bolonia, en Florencia, hoy en la plaza Mayor, de Madrid.

Este cuadro de *La Concepción*, superior al de *La Resurrección* citado, es muy buena obra; tanto la Virgen como el retrato del caballero, detalles más importantes de la pintura, están bien dibujados, son figuras hechas con sobriedad, pero de todo punto muy acabadas. ¡Lástima que se le contemple tan mal, por las poco agradables condiciones de la luz de la iglesia e inoportuna colocación de la obra!

Este cuadro, como dije antes, le citó D. Luis Pérez Rubín en su *Ensayo artístico-arqueológico sobre el culto mariano y especialmente de la Purísima en la archidiócesis de Valladolid* (pág. 38), y el mismo autor expresa que los cuadros del retablo mayor de esta misma iglesia del convento de Jesús y María, "son del célebre pincel de Pantoja". Representan a *María y Jesús* en el trono, y *La Asunción*, los del centro; *El Nacimiento* y *La Adoración de los Reyes*, *Santa Isabel, reina de Hungría* y *San Buenaventura*, los laterales; y aunque algunos de ellos, en efecto, tienen la entonación y estilo de las pinturas de Pantoja de la Cruz, no me atrevo a afirmar que sean los seis citados de su pincel.

Posteriormente a todas estas noticias que consigno, he visto citado también el lienzo en los papeles que la Comisión de monumentos guarda de los procedentes de la Comisión clasificadora de los objetos artísticos, creada cuando la desamortización. En los inventarios de pinturas y esculturas de los conventos de religiosas que no se suprimieron, se lee, en el correspondiente al de Jesús y María, en la iglesia: "A la izquierda un colateral dorado de buen gusto y en él un lienzo de tres baras. La purisima Concepcion al final firmado de Juan Pantoja de la Cruz en 1603.=Id. en el pedestal del retablo seis tablas, barios Santos del mismo autor."

En resumen: se van viendo obras de Juan Pantoja de la Cruz, en Valladolid, y se justifica en el arte su estancia en la ciudad, que ardía en fiestas durante la permanencia en ella de la fastuosa Corte de Felipe III.

JUAN AGAPITO Y REVILLA
Delegado regio de Bellas Artes.

Valladolid,

LAS PIEDRAS SECULARES DE JÁTIVA

Al Excmo. Sr. Marqués de Vivel, Diputado por Játiva

Ayer, más que hoy, cada ciudad tenía su propia idiosincrasia, su peculiar aspecto, su tipo característico. Pero el intercambio actual, como corolario necesario de la moderna civilización: la exigencia del progreso y hasta el capricho de la moda, van igualando a todos los pueblos y también borrando sus tradiciones artísticas. Así, por ejemplo, vemos que en sus ensanches, todas las grandes urbes son idénticas: anchas vias en que se alinean casas de gusto contemporáneo formando manzanas cuadrilongas. Y lo mismo en España que en el extranjero, en la vieja Europa que en la joven América, va desapareciendo ya todo aspecto diferencial.

Por eso constituye algo excepcional el hecho de encontrar una antigua población como Játiva—la histórica ciudad de los Pontífices—, que, sustrayéndose a la ola modernista, se mantiene en su aspecto secular, cual si rindiese culto a su artístico pasado y a sus tradiciones medievales.

Cimentada a la sombra de su histórico y encumbrado castillo, tiende sus calles estrechas y desniveladas en la falda del monte, recluyéndolas bajo los salientes aleros de los tejados. Resignadamente aprisionada en la metálica red de los cables eléctricos, la vieja ciudad parece estremecerse al silbido de la locomotora y a la rápida trepidación de los autos que la cruzan, turbando su reposo.

Sobre el caserío descuella la pétrea mole de la Colegiata (1) con su torre de blancos sillares, cuya esbeltez humilla a los campanarios de los restantes templos parroquiales y conventuales. Ellos dominan los numerosos palacios o casonas nobiliarias de los siglos XV al XVIII, cuyas viseras vierten las aguas pluviales en mitad del arroyo, paliando a la vez los pretenciosos imafrontes blasonados; y hasta impiden que el sol bese con su luz, el primitivo pavimento de las calles románticas y silenciosas.

(1) Es relativamente moderna. Según las lápidas que lo recuerdan, la esbelta fachada lateral del crucero (vulgo de los escalones), es del año 1700; la pared lateral contigua y primera columna del coro (nave central), comenzóse en 1755, y la base de la torre en 1796, para terminarse en la segunda mitad del siglo XIX.

El Alcázar, ya en ruinas; las torres y muros árabes que del monte bajan a abrazar la ciudad; las románicas ermitas y los góticos monasterios; las fuentes seculares; los viejos sepulcros blasonados; las casas solariegas con sombríos jardines; los palacios de patios claustrales, como el almudín o el hospital; los monumentos ojivales o del renacimiento, con reales escudos o emblemática tiara; todo aquello, en fin, que caracteriza la Játiva retrospectiva, es, sin duda, muy interesante; pero, no ya su estudio: su mero inventario seria demasiada tela para vestir un modesto trabajo de revista (1). Allí perduran esas grandes moles arquitectónicas, conservadas con cariño, algunas; maltrechas o en abandono, otras; disfrazadas con pesadas máscaras de yeso, las más; pero todas a la expectación del turista que guste visitar esta ciudad.

Mi presente estudio quiero limitarlo a aquellas piedras labradas por antiguas civilizaciones, que por si solas constituyen pequeños pero valiosos monumentos, ya adheridos a inmuebles o sueltos las más de las veces, en museos, santuarios o casas particulares; y por lo tanto de menos fácil exhibición. Y acabaré con un resumen epigráfico de lo que queda en la población y unas notas de heráldica local, difícil tema que nadie osó desflorar hasta el presente momento.

Játiva, como Sagunto y otras ciudades levantinas de remoto origen, atesora como piedras preciosas de su corona de gloria, esos viejos sillares patinados, que son el testimonio mudo de su espléndido pasado. Y nos muestran monumentos de todas las épocas y dominaciones.

Prerromano, tan sólo poseemos en Játiva unos molinos de mano, ibéricos, algunos tiestos y una estela celtibérica en mármol buixcarró de 11 × 23 centímetros, desenterrada no lejos del antiguo portal de la Alameda. En la estrecha meseta del castillo es muy probable que atinadas excavaciones, alumbrasen viejas cimentaciones ibéricas bajo los muros latinos. Allí, y en la falda Norte del Bernisa, denominada "Cuesta" o ciudadela, en el campo intramurado de las viejísimas ermitas, estuvo alojada la antiquísima Sætabis romana y la Xateba mora: no en el ám-

(1) Además, ya hube de ocuparme de todo ello, siquiera muy a la ligera, en mi tomo II de la *Geografía general del Reino de Valencia;* en mi libro sobre *El Alcázar setabense;* en mi álbum sobre *Los tesoros artísticos de Játiva;* y en anteriores artículos periodísticos. Y a ello remito al curioso lector.

bito de la actual ciudad. Y allí es también donde aparecen las más primitivas obras, las inscripciones romanas, monedas iberas y latinas y restos de pasadas centurias.

En el castillo (1)—que muestra completa la gama de toda la arquitectura retrospectiva: romana, árabe, gótica y moderna—quedan aún grandiosos basamentos de torres de sillares, levantadas por los romanos. También se conservan restos de muros de la época latina en los lienzos de defensas que descienden por ambos extremos del castro hasta encuadrar con un recio muro paralelo al mismo, que corre desde el Bellveret a las Santas y de aquí al ángulo de muralla árabe que baja por junto a la Cueva de las Palomas; recia obra de cal y canto desnuda ya a trozos del revestimiento externo de grandes sillares. En el Museo municipal se conservan cipos y estelas que anotaré más adelante en la sección de epigrafía. En San Félix vemos una basa ática de gran diámetro; y formando el atrio del ermitorio, fustes de unas columnas procedentes de templos paganos, y también un capitel grecorromano de época decadente. Edificio romano completo no se conserva ya ninguno.

A los romanos sucedieron los godos; y de su obscura época aún nos quedan menos vestigios que de la dominación latina. El cronista local, Sr. Viñes, prepara un estudio sobre esta época visigótica para darlo a conocer en el próximo Congreso Arqueológico de Játiva, anunciado para solemnizar la inauguración oficial del Museo setabense. Con impaciencia esperamos su interesante trabajo. Mientras tanto, limitémonos a recordar que el yacimiento arqueológico del período visigodo está aquí casi reducido a la ermita trecentista de San Félix, levantada sobre el solar del primitivo templo catedralicio de su mismo nombre, en la cuesta del Bernisa. Allí se descubrió el pavimento del templo visigótico; y en el altar, un cipo romano consagrado en ara cristiana por el obispo setabense Atanasio, en el siglo VII, según reza su palimpséstica inscripción. De allí procede el fragmento de cruz catedralicia visigótica con el típico *Agnus Dei* en su centro, así como los restos fragmentarios de un originalísimo

(1) Después de la reciente publicación de mi libro *El Alcázar setabense*, aparte de otro cañón, barros y demás antigüedades, se han desenterrado también piedras muy interesantes, entre ellas una preciosa cabeza de toro Api, bella escultura romana en mármol blanco; fragmento de un molino ibérico; capitel mudéjar de un ventanal; un florón gótico blasonado con los palos de Aragón; un gran escudo de Játiva; un trozo de pila antigua; cornisas, molduras, etc., que motivarán un pequeño museo.

ventanal del mismo templo mitrado; más un trozo de cornisamento de 43 × 84 centímetros; todo lo cual se custodia en el Museo. Si a esto sumamos unos toscos capiteles procedentes del templo servita de Mont-Sant—de cuya puerta sólo queda en el monte el arranque de una arquivolta sobre el cimacio o caveto—, tendremos completo el relato de lo conocido hasta hoy.

Tocóle el turno a la civilización agarena. Los árabes valencianos no supieron labrar la piedra como los romanos y como los cristianos de la reconquista. No fueron arquitectos aquí en Levante y sólo nos legaron obras de tapicería: hormigón y ladrillo, pero no sillares; aljibes en la alcazaba y su cuesta; muros y torres por doquier. Lo único notable de su tiempo es un mirab con rico alfarje (de madera policromada) y linda puerta de dos arcos de herradura con molduras y leyenda, surmontada de pareado ventanal. Puede admirarse esta preciosa reliquia musulmana en el interior del palacio condal de Pinohermoso, primitiva alquería de la huerta setabense y hoy barrio céntrico de la ciudad.

Y llegó en el siglo XIII el ocaso de la media luna con la reconquista aragonesa.

Arte románico.—Las puertas de las ermitas: Santa Ana y San Félix, parecidas por sus molduras circulares bordeando las extremidades de las dovelas y por los primitivos capiteles de las rudimentarias columnas sustentantes. La de las Santas es más sencilla aún. Y la de la capilla real del castillo (1), encuadrado su arco en la mudéjar *arrabá*, tan peculiar del arte valenciano de la reconquista. En el frontispicio de San Pedro quedan restos de otra puerta románica, ya mutilada. Y templos de la época románica son los citados de San Félix, de San Pedro y otros. También hemos visto empotradas en casa particular, columnas pareadas con toscos capiteles del claustro románico del primitivo Monasterio de la Penitencia de Jesucristo, frente al Gran Teatro.

Párrafo aparte merecen dos pilas notabilísimas de la época. Una de ellas es la de San Félix, que propiamente parece un capitel bizantino, vaciado para uso del agua bendita, al estilo de las basílicas asturianas. Sin que se trate de una obra del siglo VI, como exageradamente pretendió Villanueva en su *Viaje por las iglesias de España*, es, sin embargo, un ejemplar notabilísimo. Su tambor piramidal aparece historiado con

(1) Esta puerta, si bien de forma románica, es ya gótica en sus detalles, y quizás del mismo siglo XV en que se edificó la capilla.

curiosa agrupación de figuras labradas en alto relieve del marmóreo bloque. Representan el nacimiento de Jesús y los pastores; y, por otro lado, la Virgen de la Leche, advocación muy común en los períodos románico y gótico, subsiguientes a la reconquista. Sobre el collarino, que lo separa del fuste, corre una guirnalda de flora. Corona la pila un ábaco poligonal.

Otra pila más notable aún por su rareza es la que, después de servir de abrevadero para las bestias, fué librada del abandono, trasladándola al patio del Ayuntamiento; de allí, al ex convento de San Agustín, y definitivamente, a su más adecuado lugar del Museo municipal. Su origen y su época sigue siendo todavía un enigma. Ante el raro ejemplar han disertado Villanueva, Pérez Bayer, Amador de los Ríos, Mélida, Hübner, Llorente, Boix, Selgas, Rucker, Tormo, y otros, sin acertar a ponerse de acuerdo en sus opiniones. En lo único que coinciden es en proclamar que se trata de una pieza de extraordinario valor. Es una pila de mármol buixcarró rojo, de metro y medio de longitud, cuadrilonga y de escaso fondo, con sus cuatro bandas cubiertas de simbólicos bajo relieves, con representaciones humanas y de animales, entre motivos decorativos. Quizás sea una pila románica o musulmana, de marcada influencia oriental. De la misma se obtuvieron vaciados en yeso para los museos arqueológicos de Valencia, Madrid, Londres y otras capitales.

Arte gótico.—El período ojival fué en Játiva verdaderamente esplendoroso, como en Valencia, en el Maestrazgo de Castellón y en muchas regiones de España. En pintura lo recuerdan centenares de tablas góticas, que aún perduran en los templos setabenses y que dieron abundoso tema a un libro del erudito profesor D. Elías Tormo Monzó. En orfebrería ahí están la imponderable cruz de esmaltes, cuatrocentista, de La Seo; y la estupenda custodia gótica procesional, entre otros varios regalos pontificios. En escultura, véase la marmórea imagen de la ermita de Santa Ana y una "Virgen" en la clausura de Santa Clara. Y en arquitectura, no digamos. La mayor parte de lo que resta en pie del alcázar es del período gótico: las torres y puertas; la elegante capilla de cruceria ojival apoyada en lindas ménsulas (de flora las angulares y blasonadas las cuatro centrales) y rematada en airosas claves con el escudo de Aragón, en recuerdo de la reina fundadora D.ª María, la esposa de D. Alfonso "el Magnánimo", en el primer tercio del siglo XV.

En arquitectura religiosa los monasterios setabitanos rivalizaron en

Las piedras seculares de Jativa.

Detalle de la pila oriental del Museo.

Escudo de los Llaudes

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Mensula de la capilla gótica del Castillo

a^2

Las piedras seculares de Jativa.

Cruz gótica

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Clave procedente de la capilla de los Borjas de la Seo.

arte: la Trinidad (hoy Casino republicano); San Francisco (actual cuartel de infantería); Santo Domingo (teatro y Guardia civil); Santa Clara con su soberbio claustro ojival; y otros ya derribados. Puertas góticas aún quedan dos: las laterales de San Francisco y la de San Pedro. La Seo primitiva ya no existe, pero en el Museo vemos preciados restos de sus piedras labradas; ménsulas angulares con ángeles y escudos; claves historiadas procedentes de la capilla pontificia de los Borjas. Del ex convento franciscano recogió el Museo otros rosetones o claves circulares con imágenes de la Virgen María y de santos fundadores, anagramas, etc., etc. (1), y de su capilla o refectorio un grandioso ventanal de bien labradas bandas y capiteles, con lagartos y hojas de acanto.

Pero sobre todo ello llama poderosamente la atención, en el patio claustral del Almudín, la monumental cruz de término, que durante cinco siglos se erguía junto al camino de Valencia. Es sencillamente de lo que no abunda: un bloque gigantesco, de prolija labor escultural y de ornamentación. La cruz apoya sobre un nudo o capitel blasonado a cuatro caras—escudos de Aragón en anverso y reverso, y los de Játiva laterales—, y cuatro esculturas angulares. Al pie de la cruz hay otras imágenes en mayor tamaño: en el anverso, la de Cristo crucificado, y en el reverso, una gran escultura de la Virgen Madre entre ángeles volantes, de un sabor de época admirable.

Siguió el período del Renacimiento y dejó su sello característico en monumentos, templos, casonas, estatuas y altares. La magnífica cruz esculturada en piedra, que desafiando los elementos domina la ciudad desde el ermitario de San José, es una de las de más puro estilo que he visto en España, del siglo XVI. Otro ejemplo de la época es la monumental fachada del hospital, dando frente a la moderna de La Seo y eclipsándola en mérito artístico. Ciertamente que la puerta de la capilla, con

(1) De La Seo: ménsula angular con un ángel y escudo, que mide 40 × 48 centímetros.—Otra de 54 × 40.—Dovela de un arco con una garra de león (60 × 32 centímetros).—Fragmento con un ángel, de 30 × 26.—Clave esculturada con Calvario policromado de la ya derribada capilla de los Papas.—Y otros restos.

Del ex convento de San Francisco: una clave con inscripción, de 43 centímetros de diámetro.—Otra, sin ella, de 75.—Otra de la Virgen, que mide 79.—Otra de San Buenaventura, de 65.—Otra de Santa Clara, de igual tamaño.—Otra con anagrama «Jesús», de 36.—Un capitel gótico de 19 × 20.—Fragmento de un grandioso ventanal, capiteles agrupados, nervaturas ojivales, etc., etc.

su ornamentación de ángeles músicos festejando a la Virgen, resulta ya de un gótico muy decadente; pero, en cambio, la puerta central del Palacio de la Caridad, los grandiosos ventanales del imafronte y hasta la galería de arcos que corre bajo la saliente visera del alero, forman un conjunto por demás sugestivo y atrayente a través del romántico jardín de la plazuela.

El Almudín, traspasando de su puerta blasonada—que es de medio punto y largas dovelas—, muestra un patio claustral, cuadrilongo, en el que ocho columnas sostienen la elegante arquetería. Una lápida valenciana reza que "La obra del present almodi, font acabada en lo any MDXLVIII".

En la misma calle, el frontispicio de una casa particular conserva los sillares trilobulados de unos balcones admirables. Y no lejos de allí está el antiguo cuartel de inválidos, también del mismo período Renacimiento, con bonita puerta de sillería y restos góticos en los claustros.

Y de viviendas particulares, no digamos. Vicente Boix, el cronista local, en la página 417 de su libro *Xátiva*, escribió: "Varias casas conservan techumbres de los primeros tiempos que siguieron a la conquista del rey D. Jaime I, y arcos ojivos y escaleras de piedra y viejos escudos de armas de las nobles familias que se establecieron en Játiva." Pero no dijo más.

Sin entrar en detalles quiero ampliar lo dicho por el Cronista con unos breves apuntes sobre

Heráldica setabense.—En el alcázar: triple escudo resaltante sobre la puerta principal, copia los que hubo en la antigua torre del homenaje, ya desaparecida; esto es, el escudo de la ciudad entre dos cartelas iguales, con los palos de Aragón. En el interior de la capilla, que se conserva en lo alto del castillo mayor, ya dije que las cuatro ménsulas de los muros laterales y las tres claves centrales de las bóvedas son blasonadas con el escudo real valenciano-aragonés.

En la ciudad: Parque militar y cárcel del partido; el escudo nacional de España entre dos de Játiva.

En el antiguo Almudín, hoy Museo municipal: surmontando las largas dovelas del arco de medio punto se conserva el escudo real aragonés del año 1547, y bajo él, repetido, el de Valencia.

En lo que fué cuartel de inválidos, hoy colegio setabense, sobre otra puerta semicircular, resalta el escudo nacional soportado por dos

94

Las piedras seculares de Játiva

Blasón del Conde de Olocau.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Escudo de Játiva en la Cruz gótica

leones rampantes. Pero no puede verse, porque lo cubre un rótulo moderno.

El escudo de Játiva, labrado en piedra, luce igualmente sobre la puerta de la casa del Repeso, junto al Mercado; y sobre el portal de las escuelas nacionales, cerca del Museo.

Escudos de la nación y de la ciudad aparecen también hermanados con otros atributos en el remate del portal del León, ya desmontado, pero recluído en el Museo.

Escudos de Játiva, siempre labrados en piedra, los vemos: sirviendo de remate, en el altar de San Vicente de La Seo (primero de la nave absidal); en la fuente pública de la plaza de Fernán Núñez (año 1830), y en otras; en el nudo o capitel de la cruz gótica del camino de Valencia, ya descrita, y en modernos monumentos erigidos a setabenses ilustres en plazas y paseos públicos.

Pero dejemos los escudos oficiales y vamos a la heráldica particular o blasones nobiliarios, que es lo más interesante para nuestro estudio.

Salvo el blasón de los Jordán, conservado en la "Casa Blanca", alquería cercana a la población, y el del Marqués de Casa-Saltillo (1), puesto sobre la puerta de su huerto del Arrabal (camino de la Granja), todos los restantes aparecen en el centro de la ciudad.

Al descender del tren, en la misma avenida de la estación o calle de Sagasta, está la casa señalada con el núm. 3, propiedad de la Condesa de Ripalda, y vemos en su esquina el primer escudo particular (2), flordelisado, que fué de la familia Agulló y vino a parar a la Casa Ripalda.

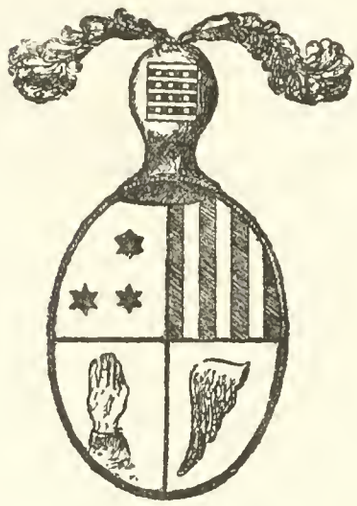
Este escudo de Ripalda se halla repetido en su casa de la calle de Moncada, núm. 2, hoy domicilio del Casino liberal, frente al monástico templo de San Francisco (3).

(1) Escudo con león y bordadura, corona de marqués, cruz de Montesa y dos áncoras por timbre.

(2) Escudo cuartelado: 1.° y 4.°, ciprés mantenido por dos leones; 2.°, jefe, palos y otras piezas en un comble; 3.°, árbol mantenido por un grifo y superado por una estrella. Sobre el todo, águila explayada. Timbre: corona ducal.

(3) Difiere algo del anterior en cuanto a la distribución de las piezas. Bajo la misma corona ducal, vemos en el 2.° el águila explayada que el otro tiene en el escusón. En el 3.°, árbol, grifo y estrella; y en 1.° y 4.°, el ciprés y león. Diestro del escudo: grifo y estrella en el cénit. Lado siniestro, arriba y abajo, el ciprés entre dos leones rampantes.

Siguiendo por la misma aristocrática calle de Moncada hallaremos las siguientes casas blasonadas: Núm. 16, el de Diego (1). Este mismo escudo se repite en la casa núm. 19 de la calle de Wilson.



Escudo del Barón de Uxola.

En el núm. 1, colegio para señoritas de las Hermanas Dominicas, surmonta el portal el escudo del Barón de Uxola (2).

En la casona que ahora ocupa el Círculo Mercantil, sobre la puerta hubo un escudo, hoy desaparecido, del apellido Sanchiz, o de la familia Aldomar, cuyo blasón he visto en un altar de La Seo y en fragmento de ensambleado polícromo en el Museo (3).

En la casa-palacio de los Bellvis, que habitó D.ª Saurina de Eutenza (actual fonda de Mallol), sobre la puerta hubo blasón de dicha noble familia, que tuvo el señorío de Benisuera.

En el grandioso edificio del casino setabense se conserva el escudo de los En Sanz, sobre la puerta de sillares; es ovalado, con casco de frente y celada cerrada con siete grilletes (4). En el interior del edificio, adornando la techumbre de la escalera principal, vése otro escudo de piedra policromada. Es más complicado en asuntos y muestra casco perfilado a la izquierda (5); creo pertenece a la misma estirpe que el de la puerta.

(1) Casco perfilado a diestra. Jefe del escudo: derecha, banda engolada, y siniestra, cinco panelas. Diestra del escudo: cinco bandas, y siniestra, cinco estrellas sobre campo empotrado en bordadura cargada de aspas o sotuers en los cantones.

(2) Corona de marqués. Cuartel jefe: torre, y sobre ella, el Sol entre dos estrellas. Bajo (cantón diestro del escudo): castillo entre dos leones rampantes. Lado siniestro: el jefe partido con dos semicuarteles cruzados, con bandas y estrellas. Bajo: ídem, íd., con flores a diestra, y bandas con filetes a siniestra.

(3) Escudo cortado, que tiene palos de Aragón en el jefe, y un ala en el cuartel inferior.

(4) Es cruzado con cuatro cuarteles. En los del jefe, tiene tres estrellas y palos; y en los inferiores del escudo, un ala y una mano. Véase el dibujo de esta página.

(5) El franco cuartel o de honor es ovalado, con varios emblemas que se ven muy confusos. Siniestra del jefe: cruzado con cuatro subcuarteles, donde alterna una torre sobre fondo rojo y una flor de lis sobre campo de azur. Cantón siniestro: perro saltante. Diestro y siniestro del escudo: cortadas con árbol, sol, torre y otras piezas. Junto a la punta, bandas oro sobre campo rojo.

Junto al Círculo Mercantil está la casa reedificada de D. Constantino y D. Pedro Ballester, que fué antiguo palacio de D. Pedro Luis Garcerán de Borja, último maestre de Montesa, hermano del Duque de Gandía, San Francisco, y biznieto del pontífice setabense Alejandro VI.

En una pieza interior se conservan, retirados ya, los grandiosos escudos que adornaron la fachada: uno en mármol blanco, de los Borjas, dividido con barras, y un toro; y el otro, sustentado por dos perros, es cuartelado, con escusón y corona de marqués (1). En el jardín tiene varias piedras góticas del antiguo palacio borgiano.

El Marqués de Montortal tuvo su escudo en su casa de góticos ventanales de la calle Corregería, y al enajenarla lo arrancó, trasladándole al interior de su moderna vivienda de la misma calle de Moncada, número 18.

Hacia el final de dicha calle, en el Real Monasterio de monjas Clarisas, que en 1329 fundó D.ª Saurina de Eutenza, esposa de Roger de Lauria, luce sobre la puerta gótica del Monasterio y la reformada del templo, el soberbio escudo con corona real y el toisón sobre la bordadura de su cartela (2). Otro escudo más sencillo (3) de la egregia fundadora surmonta la estatua yacente de su sepulcro, colocado al lado del Evangelio del altar mayor, dentro del templo; y se repite en el interior de la clausura, en la silla abacial del coro, en la Sala capitular, en el refectorio; en el arranque de la escalera, en el aguamanil de la sacristía, púlpito del templo y ménsulas y florones del claustro ojival. Además vi, en este real monasterio, otros nobilísimos blasones.

Frente al mismo, la casa núm. 32 perteneció a D. Juan Tárrega, promovedor del alzamiento de Játiva a favor del Archiduque de Austria,

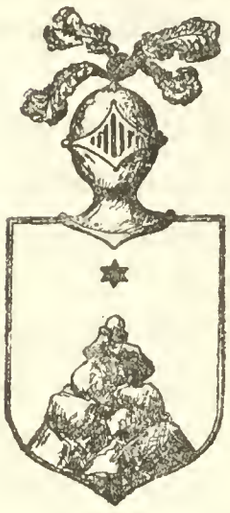
(1) En el escusón tiene una rosa. En el primer cuartel, un águila pasmada; en el 2.º, león rampante; en el 3.º, un ángel; y el 4.º es cuadreado con cruz, torre, árbol, y cabezas de sarraceno.

(2) Sobre el todo tiene escusón cubriendo el escudo de España, que forma el abismo. En el flanco diestro tiene estrellas, y en el derecho, ocho panelas. Primer cuartel de honor: los palos de Aragón. Centro jefe y su cantón siniestro ya aparecen borrados, como la punta; pero tuvieron palos, león rampante y otros atributos. Por timbre, corona real y el toisón de oro.

(3) Es ovalado, de piedra policromada, resaltando del muro. No tiene corona ornamentos. Se muestra partido, con los palos de Aragón al lado diestro, y el siniestro dividido, con las ocho panelas en el jefe siniestro, y seis trangles o divisas de plata, sobre campo de azur, en el cuartel inferior.

y causa inicial de la venganza de Felipe V, que en 1707 mandó incendiar esta ciudad. El escudo de esta casa se adorna con corona ducal (1), y aparece dividido en diez cuarteles. Es el blasón de los Llaudes.

En la casa palaciega de Ros de Ursino, el escudo aparece soportado por artística figura humana, tallada en la misma jácena que en la esquina de dicha calle de Moncada con la de Vallés, sostiene el saliente alero de rico maderamen (2).



Escudo de los Faus.

Ha desaparecido, como otros muchos, el blasón de la familia Faus (3) en la casa núm. 4, ya renovada.

Pero salgamos ya de la calle de Moncada, y torciendo por la de Vallés, habremos de detenernos a contemplar el grandioso palacio condal de Pinohermoso, donde veremos su arquetería superior con fastuosa ornamentación de guirnaldas de flora, resaltando los sillares, ventanales góticos y del Renacimiento; amplia portada; todo, menos el escudo, que sin duda huyó por no avenirse con la fábrica de baldosas hidráulicas domiciliadas en dicha casa solariega.

Al final de la calle de Moncada adorna la plaza del Cid una preciosa fuente gótica legítima; raro ejemplar del siglo XV, de los poquísimos que quedan en España. En la sencilla taza poligonal vierten incesantemente los ocho caños de una copa piramidal, falta ya de los angrelados de sus aristas, limados por el tiempo; y del remate escultórico de su cúspide: una Santa Lucía del siglo XVI. En ella se repite, cuatro veces, el escudo real de Aragón. Frente a esta fuente eleva sus muros un palacio del Renacimiento, de vastas proporciones y con patio claustral en su interior. Pertenece al Barón de Terrateig y de Llaurí, que puso sus armas

(1) Sobre el todo tiene escusón partido, con cadena a diestra, y árbol con dos cuadrúpedos, a siniestra. Cuartel de honor: águila con dos cabezas coronadas. Jefe siniestra: tajado por contrabarra y tres panelas en los triángulos. Punta siniestra: una mano. Flanco siniestro: repítese el franco cuartel. Franco diestro: réplica del jefe siniestro. Hay otras piezas ya ilegibles.

(2) Es con corona de marqués y partido con barras a diestra y castillo a siniestra.

(3) Bajo casco plumado, la sencilla cartela muestra un cerro sobre campo de azur, surmontado por estrella de plata en el celaje. Como en el grabado.

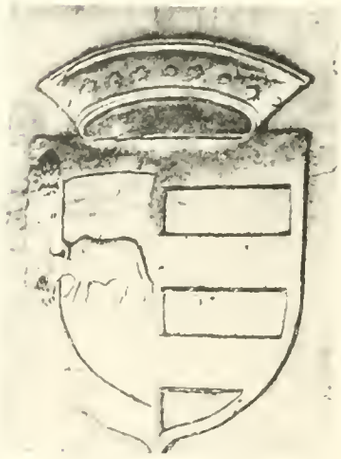
98

Heraldica Setabense.

Escudo de Sacrolirio

Blasón del baron de Sacrolirio.

Escudo de D.ª Saurina de Entenza.



Escudo de los Borjas.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

en el portal (1). El mismo blasón que en mármol blanco, se copia en la sepultura del templo de San Agustín.

Siguiendo la misma dirección iniciada hacia el viejísimo templo de San Pedro—rico en tablas góticas, como San Félix—, hay que detener el paso ante la casa núm. 8 de la calle del Angel. Estamos ante la casa solar de los Barones de Sacro-Lirio. El escudo que surmonta la puerta principal es una piedra de artística labor. Aparece colocado sobre águila pasmada de dos cabezas, que sostienen la corona del blasón (2). En la otra puerta lateral del palacio, recayente a la calle de Engay, núm. 4, se repite este escudo, con la variante de casco perfilado a la izquierda en vez de corona, y sin el ornato del águila.

Ascendiendo por dicha calle de Engay hemos visto, en la casa número 5, otro escudo (3), que es el de los Morales. Y enfrente al núm. 2, otro blasón, que es el de D. Gregorio Avellá, tan complicado en su composición como maltratado en su conservación.

Trasladémonos a otro extremo de la ciudad medieval: a su laberinto de estrechas callejuelas. Detrás de La Seo está "El Palau" o viejísimo palaciote de la calle de la Atriaca. Es obra cuatrocentista disfrazada con remiendos de mal gusto, y fué en sus orígenes casa de los alfaquíes moros servidores de la mezquita, y que D. Jaime I donó al obispado de Valencia. El prelado setabense D. Alfonso de Borja (después Papa Calixto III), reedificó el edificio para morada del arcediano. En época posterior pusieron sobre la puerta románica, de largas dovelas, el escudo pontificio coronado de tiara y llaves cruzadas, y en la cartela con bordurada, el toro paciendo, como único emblema borgiano. A ambos lados de este blasón se duplica el cardenalicio del Borja sobrino, que luego fué Papa también con el nombre de Alejandro VI (4). En el interior del destarta-

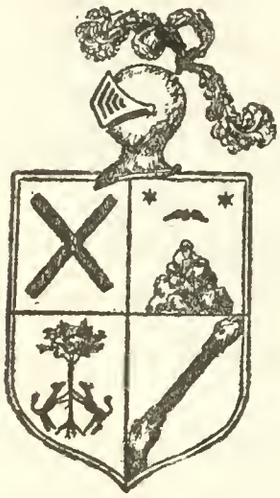
(1) Corona marquesal. Cartela con bordadura cargada de pequeñas aspas o sotuers en los flancos y cantones; y cruzada en cuatro cuarteles; el de honor y siniestro del escudo tienen la cruz de Calatrava, y los dos alternos, encuadrados en bordadura de aljedrezado.

(2) La cartela está cortada y tiene el simbólico pelícano del nido. El jefe o parte superior se parte en dos cuarteles, teniendo el de honor un dextrocero que sostiene el lirio; y el siniestro, un libro abierto.

(3) Aparece cruzado en cuatro cuarteles, que tienen: uno superior, torre; otro inferior, trangles, y los dos opuestos, árbol surmontado de águila volante, y una trompeta.

(4) Escudos laterales, bajo capelo de cuatro borlas; el lado derecho es bordurado y con el toro, y el siniestro muestra tres barras.

lado caserón recae, al patio, un ventanal geminado, con dos fustes que sostienen triple arco de sabor mudéjar, el cual da luz a un amplio salón, cuyo artesonado aguantan tres arcos apuntados de sillería. No es esta casa—como cree el vulgo—, la solariega de aquella noble familia que dió papas, cardenales y guerreros. La casa solar de los Borjas estuvo en la plaza de Aldomar, núm. 4, esquina a la calle de Ventres.



Escudo de Pujalt.

Sigamos por la calle de Santo Domingo, cuyo nombre recibió del gótico ex monasterio convertido hoy en teatro (el templo) y en cuartel de la Guardia civil (la clausura). Junto a éste, en el solar que fué una gran capilla de la Tercera Orden, tienen su casa núm. 7 los Santandreu, como la tuvieron en la plaza de Roca. El antiguo escudo colocado sobre la puerta es de la familia Pujalt, y traído aquí de la que fué su casa solar de la calle de San Vicente (1).

En el núm. 22 de la propia calle vemos otro portal blasonado. Perteneció la casa a D. Luis Ferriol, señor de Estubeny, en el siglo XVI. Hoy es del Sr. Martínez Morcillo, con escudo de los Llaudes (2), según el Sr. Carchano. Junto a ésta está la casa que fué de D. Jaime Sent-Ramón (hoy de Hostench), ya sin escudo.

Bajando a la plaza del Arzobispo Mayoral, pasaremos por la grandiosa casa-enseñanza que fundó de su peculio particular dicho prelado valentino, y que en su majestuosa portada de bien labrada sillería ostenta su escudo ornamentado de capelo y dividido en cuatro secciones por una cruz (3).

(1) Es cuartelado y con casco a la diestra, adornado con seis plumas. Primer cuartel de honor: tiene un sotuer o cruz de San Andrés. Jefe siniestra: monte, y sobre el mismo, águila volante entre dos estrellas. Siniestra del escudo, engolado; y diestra inferior, árbol sostenido por dos leones rampantes.

(2) Casco con celada entreabierta, perfilado a la diestra. En el abismo, una flor de lis. En el cuartel principal muestra dos pájaros encarados. En el jefe siniestra un corazón con cinco llagas sangrantes. Cuartel diestro del escudo, un castillo sobre el mar y cuatro estrellas en el cénit. Y en el último cuartel del cruzado, un muro escalado, sobre el cual asoma un dextrocero armado que lo defiende. Sobre el almenado, un lucero; y tres estrellas en el cénit. Véase mi fotografía en la lámina.

(3) Bordadura con cadena formada de cruces y panelas. Cuartel principal con dos torres banderadas. El jefe siniestra, ya borrado por desgaste de la piedra. Diestra del escudo, león rampante, y siniestra, árbol, y ante él, un mamífero.—El capelo que ornamenta la cartela es de cuatro borlas.

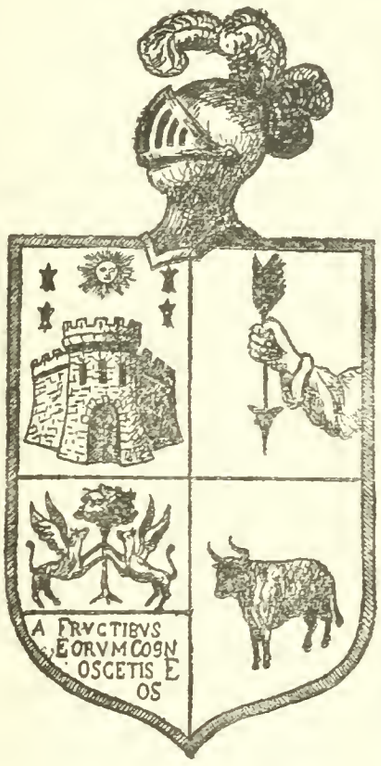
Muy cerca, en la calle de Roca, núm. 11, actual fábrica de muñecas, noble escudo coronado surmonta el portalón de sillares (1).

El complicado escudo de los Cebrián, que por timbre tiene corona de barón, aparece en su casa de la calle del Espejo, cerca del Hospital.

En la plaza de Méndez Núñez y casa del actual alcalde de Játiva, consérvase en el salón principal el escudo de los Abad (2).

En la calle del Canónigo Cebrián, casa núm. 1, propiedad del Excmo. Sr. D. Pascual Guzmán Pajarón, en el muro de fondo del jardín enfrontando con la entrada, se empotró un gigantesco escudo del Conde de Olocau (3), el mismo que coronaba el imafronte de sillería de su antiguo palacio de la plaza de Hernán Cortés, núm. 11 (hoy registro de la propiedad). Este escudo se desmontó a fin de perforar, en su lugar, un ventanal.

Más abajo, en la calle de Wilson, n.° 19, está el escudo de Diego, ya descrito en la casa núm. 16 de la calle de Moncada. Y allí mismo, al núm. 2 de la calle de Trobat, vemos el blasón del apellido Ferrer (4).



Escudo de los Soler.

Plaza de Peris (hoy P. Urios): en la inmensa casona que fué de los

(1) Es ovalado y cruzado, bajo corona de marqués. Cuartel de honor: campana surmontada de dos pájaros, cruz del Hospital y otros emblemas. Jefe siniestra: cuatro barras. Diestra del escudo: torre. Siniestra: un engolado, y detrás, torre con animales asaltantes. Bajo: junto a la punta cinco estrellas.

(2) Cimera perfilada a la derecha y cartela sobre águila pasmada, también vuelta a la diestra. Es cuartelado con casa y árbol en el franco cuartel. Sotuer en el jefe izquierda. Diestra del escudo, toro; y siniestra, palos.

(3) Bajo corona de marqués; la cartela es cruzada con cuatro cuarteles, mostrando el principal un castillo sobre el mar, y el jefe siniestra, con bordadura de filete, campana surmontada por dos pájaros. El cuartel diestra del escudo es, a su vez, cruzado, y alternan palomos y leones. En el último, equipolado y un guerrero, en pie.

(4) El yelmo es de frente, cerrado con siete grilletas. En el cuartel de honor tiene cadena, que se anuda sobre un trangle o divisa, en el abismo del escudo, por donde lo corta. En el jefe siniestra, hay águila rampante. Diestra del escudo, dos flores de lis. Y la siniestra, partida con barra y torre.

Ferrer no se adorna ya de este escudo desde que pasó la finca a alojar una Sociedad musical,

En las calles de Benlloch, Caldereria, Bosch, Caldes y otras hubo sendos escudos nobiliarios, hoy destruídos o enjalbegados o cubiertos de rótulos mercantiles. Pertenecieron a aquella rancia nobleza que engrandeció a Játiva, y luego, paulatinamente, fué emigrando a las grandes capitales.

En la calle de Clérigos hubo escudo de los Olcina, en la casa que aloja actualmente una fábrica de sombreros. También desaparecieron, entre otros muchos de los portales de rancios casares, el de los Vargas (1) y el de los Olcina (2), en la calle de Clérigos, y el de la casa de Cuenca (Fuente Alta, esquina a las Santas) (3).

En un florón circular que se conserva en el museo—clave de una bóveda gótica del ex monasterio franciscano—, aparece un blasón ojivo con siete flores de lis.

En la calle de José Espejo, casa núm. 9, queda un complicado escudo con corona de baronía. Y en la misma calle, casa del Sr. Lemos, en el interior, se conserva el blasón de la familia (4).

En el cementerio, entre otros, el de D. Alejandro Benicia, gobernador que fué de Játiva, y el de los Soler, en la lápida del alcalde señor Cuenca.

En la capillita del ex monasterio de San Onofre, "el Vell", vi en el

(1) Casco a derecha con celada cerrada. En su único cuartel ofrece un león rampante, coronado sobre bandas oblicuas, en campo rojo.

(2) El antedicho tema de los Vargas aparece en el primer cuartel. En el escusón (con bordadura de medias lunas), un árbol entre dos estrellas de ocho puntas. El cantón superior de la izquierda es cruzado, alternando en ángulos opuestos palos y otros pequeños emblemas. Diestra del escudo: bordadura con cabezas de canes, árbol entre dos perros. Izquierda: seccionado con cinco flores de lis, bajo; y arriba nueve grupos de flores.

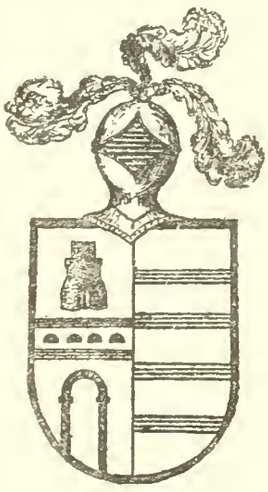
(3) Casco a diestra con cuatro plumas rojas y celada de siete grilletas. Cuartel jefe: castillo sobre campo de gules, y arriba el Sol entre flores de lis. Siniestra: dextrocero con flecha sobre campo rojo. Bajo: árbol entre perros alados y saltantes. Junto a la punta del escudo inscripción que dice: "A Frátibus Eorum Coguos centis eos". Izquierda: toro sobre campo de azur. (Véase el dibujo de la página anterior.)

(4) Casco a derecha con seis plumas. Cartela dividida con seis círculos rojos a diestra y dos perros a siniestra, sobre campo de plata. En la bordadura alternan los leones y castillos del escudo real de España.

suelo, ante el altar, el escudo marquesal de Montortal (1), en la lápida de D.ª Luisa González Galiano y Tejedor (año 1827).

En el ex convento de los Dominicos: en las ménsulas y claves del claustro ojival, varios escudos de estirpes ya olvidadas; otro, muy grande, arrinconado en un cuartucho; y dos, esgrafiados en los muros laterales de una capilla barroca situada al extremo del templo, tras el actual escenario del teatro.

Iglesia del ex convento de San Onofre (hoy Beneficencia): el retablo mayor tiene por remate un gran escudo dorado y de policromía, muy complicado, de sus ducales patronos. Y en el altar lateral de San Pedro Alcántara, en el frontal, aparece el escudo de los Cebrián (2).



Escudo de los Sarthou.

En la calle de Cebrián, núm. 12, casa restaurada de la familia que dió nombre a la calle, se conserva la aparatosa fachada de sillería con el equipolado blasón del Cardenal (3). En la calle de José Espejo, vulgo Corregería, hubo otro escudo de los Cebrián.

En el templo monacal de San Francisco están enterrados una hermana del papa Alejandro VI, el Conde de Urgel, el Conde de Toreno y varios nobles personajes históricamente célebres, en cuyos mármoles funerarios ostentaban sus blasones; pero al renovar la pavimentación del templo no se preocupó nadie de conservar tan preciadas piedras, que ya se han perdido para siempre.

(1) Casco a derecha, y en la cartela una torre en su único cuartel que tiene bordadura de jaquelado.

(2) Cuartel jefe: dos leones rampantes, manteniendo un ciprés, tema que se repite en el escudo de Ripalda y otros de la localidad; pero en el tronco ofrece la novedad de un óvalo con cuatro flores de lis. Siniestro jefe: sobre palos de Aragón un águila rampante con dos cabezas bajo corona ducal, y a su alrededor, seis candados. Bajo: diestra, torre sobre un jaquelado, y en la bordadura inscripción: QVE. ESCOTIA ANTES VALDA. Siniestra del escudo: cuatro barras azules onduladas sobre fondo de plata.

(3) Corona de marqués, sobre la que vuela una cinta sin inscripción.—Sobre el todo va un escusón que tiene un árbol entre dos leones rampantes.—Cuartel de honor: contrabanda y tres panelas.—Jefe siniestra: torre encuadrada en bordadura de jaquelado, y una leyenda.—Flanco diestra: equipolado y guerrero.—Flanco siniestra: partido con torre y león rampante.—Diestra del escudo: palos, ala, estrella y cáliz.—Siniestra; estrellas, cadena, ramos y otras piezas.

En el interior de la ermita de San José, en una lápida de Buixcarró, se conserva el escudo de los Camarena.

En la de San Félix, el retablo mayor tiene a derecha e izquierda de la pulsera los escudos de Aragón y de Játiva; y el retablo pequeño existente entre ambas puertas repite — en ambos lados de la pulsera — un escudito de campo oro con águila pasmada.

En San Pedro (1) y otros templos vimos viejos escudos. En el monacal de San Agustín, en el altar de la Dolorosa, está el doble escudo del Barón de Llauri y de Terrateig, bajo la misma corona. Y sobre la puerta de la Capilla de la Comunión existe otro de piedra policromada y cuartelado, con palos de Aragón, arriba; torre, abajo, y otros atributos en el lado opuesto. Es del Marqués de Puerto Llano, la Calzada y Montortal, Conde de Pestagua. Y en la primera capilla izquierda, lo mismo que en el altar mayor, se repite el blasón de Sacrolirio. Hay muchas sepulturas.

Para terminar, daremos una vuelta por las anchurosas naves de la Colegiata, para tomar las siguientes notas:

Capilla de San Sebastián—con bellísima escultura de Clóstermas—; sobre los muros laterales resalta, repetido, el escudo de los Baldovi, labrado en piedra policromada (2).

Capillita del crucero, dedicada a Santa Basilisa. En la dovela central del arco aparece un escudo labrado en piedra, sin casco ni corona, con un árbol y el Sol en su único cuartel. En el altarcito de la Pietá, situado enfrente, hay otro blasón en el frontal (3). Y en el de San Bruno, de la misma nave crucera, sobre el retablo del siglo XVI, repítese otro pequeño escudo (4).

En la capilla de San Vicente, cuyo pétreo retablo ya dije termina en monumental escudo setabitano, muestra en el suelo, en la lápida fune-

(1) En el retablo gótico primero lateral de la derecha, se repite en la pulsera un escudo dividido. Jefe diestra, dos barras rojas sobre campo de oro; siniestra, gallo cantante sobre el mismo fondo dorado. Punta del escudo, campo de azur con emblema borrado.

(2) Corona marquesal sobre cartela partida. Diestra, árbol, y siniestra, dos cuarteles superpuestos, con perro y estrella el superior, y en el inferior, dos flores de lis sobre campo de azur.

(3) Es cruzado y ornamentado con corona de marqués. En el franco cuartel, una torre. Siniestra jefe, bandas y cruz. Diestra del escudo, torre; y siniestra, bandas.

(4) Sobre águila pasmada y sin corona. Cuartel de honor, un sotuer. Bajo, palos de Aragón. Lado siniestro jefe, borrado, y debajo, un cuadrúpedo.

ral de Pedro Benlloch Borja (año 1714), otro escudo de la nobilísima familia (1).

Altar de la Purísima Concepción en la nave absidal; escudo del cardenal D. Francisco Cebrián Valda (2).

Capilla de la Virgen de las Fiebres—con otra escultura titular de Clóstermas—. En el muro lateral de la epístola, sobre una lápida antigua y un cuadro con el blasón de D. Antonio Folch de Cardona (año 1705), resalta de la pared otro artistico escudo de los Borgias, bajo tiara, sin llaves y con el toro borgiano en la original cartela.

Altar de San José. Grabado en oro; sobre el mármol del frontal el escudo de los Llinás (3).

En el altar de San Pedro de la nave poligonal, remata el retablo, de puro estilo Renacimiento, otro blasón coronado y cortado, que luce, en el jefe, los palos de Aragón. Es el escudo de Aldomar.

El escudo de Tejedor (4) está grabado en una lápida de D. Francisco Galiano, que se pisa para entrar en la capilla de la Comunión.

Para no hacer más farragosa esta descripción la he reducido a un simple inventario, sin descender a genealogías de nobles estirpes, interpretación de sus blasones y enlaces de casas que pregonan las repeticiones de ciertos emblemas. Quede todo ello para el heraldista, ya que para ese estudio no domino yo el difícil arte del blasón.

Epigrafía.—En el Museo provincial de Valencia, y otros sitios, se conservan piedras con inscripciones latinas procedentes de Játiva, de las que no me ocuparé por hallarse ya fuera de esta ciudad. También omito las ya desaparecidas que citaron cronistas y epigrafistas.

(1) Casco de frente y cartela cortada. Cuartel superior, castillo entre dos leones rampantes, y bajo, el toro paciendo.

(2) Corona de marqués. Escusón en el abismo, y alrededor, en varios cuarteles de punta, cantones y flancos, varios cuarteles con palos de Aragón, banda, aljedrezado, torre y otros atributos, que la obscuridad y elevada colocación del blasón no permiten descifrar.

(3) Corona de duque. Cuartel de honor: brazo de guerrero armado de bandera y tres torrecillas. Jefe siniestra: león rampante y bordadura fileteada con cadena. Diestra del escudo: muro escalado, y desde dentro, asoma un brazo armado que lo defiende. Siniestra: banda y dextrocero con tres dagas y cinco estrellas.

(4) Su corona es de marqués. Es partido, con árbol entre dos perros saltantes, a diestra, y un castillo en bordadura aljedrezada, a siniestra.

En nuestro Museo municipal se conservan las siguientes:

Q · IVNIO · & · F · = GAL · AENIBELI

(Núm. 3.621 de Hübner.)

Se encontró en un muro, junto a la puerta de la Alameda, en 1741. En el mismo año y lugar se halló otro mármol blanco de 77 × 56 centímetros, en forma de pedestal, con la inscripción:

CORNELIAE · C · F · = FLACCLLAE = QVINIVS · PVLPILL^{V}S = MATRI

(Núm. 3.622 de Hübner.)

También encontrada en el mismo sitio; mármol buixcarró:

Q · IVNIO · Q · F · GAL · IVSTO = II · VIRO · FLAMINI · DIVIAVG

(Núm. 3.620 de Hübner.)

Encontrada en la pared del cementerio viejo de San Félix; fragmento de 60 × 32 centímetros:

L · CAECILLIVS GAL MARITVS C

(Núm. 3.629.)

Procedente de la puerta de San Jorge, año 1860. Bloque mármol buixcarró 85 × 57 × 174 centímetros:

M GRANI..... GAL..... SYNE..... CVI · OMNES.....
RES · OB · MERITA · VIIA A · MVNICIPIBVS · SVIS ·
OB · LATI · SVNT P · COR · IVNIANVS · FRA^{T}RI · EX ·
D · D · HONORE · VSVS · EX · TESTAMENTO

(Núm. 3.624.)

Del antiguo cementerio de San Félix se adquirió el siguiente fragmento:

ABIVS · C

(Núm. 3.646 de Hübner.)

En un buixcarró de 53 × 85 centímetros se copió la desaparecida inscripción latina hallada en 1607 en los cimientos del Socorro, y es la núm. 3.633 de Hübner. Y varios fragmentos: uno con la palabra BISVO,

otro con cuatro CCCC, otro con las abreviaturas iniciales D · M · y otros sin letras siquiera.

Aparte de ello, se conservan en el museo de Játiva cipos, molduras, fragmentos de estatuas y otros restos de piedras funerarias, entre las que merecen citarse: un bloque de 87 × 55 centímetros, con cabeza varonil en relieve, entre molduras, cuya pieza estaba bajo la escalera de la antigua casa de la ciudad, y otra pieza semejante, pero con la cabeza femenina.

En la ermita de San Félix, junto a la puerta principal y pila del agua bendita, se conserva esta inscripción sobre jaspe buixcarró:

D · M ·
LVPVS ANN · XXXIIII M · II · HSE · VEIATA
VXOR · MARITO DVLCISSIMO SIT LVPO · TL

(Núm. 3.638 de Hübner; 92 de S. Sivera.)

Y en el mismo sitio aparece también la siguiente:

FVLVIO · L · S · GAL · MARCIANO
IIVIR · FLAMINI ROMAE · ET · AVG ·
FVLVIA · MF MARCELL=MATER

(Núm. 3.623 de Hübner.)

El Sr. Sanchis Sivera reproduce en su libro *La Diócesis Valentina,* las siguientes inscripciones.

Al pie de la escalera, en el zaguán de una casa de la calle de Moncada, y grabada en mármol buixcarró:

CORNELIÆ P · F ·
PROPINQVÆ CIALDÆAQF
VERECVNDA MATER

(Núm. 3.635 Hübner.)

En el arco de una casa: fragmento de mármol encontrado en 1769 cerca de la puerta de la Alameda:

M · IVNIVS PHRACTVS
AN · XLVHSE

(Núm. 3.637 Hübner.)

En el zócalo de un pilar de casa particular; piedra de 113 × 56 centímetros, encontrada en la falda del castillo:

M · FVLVIO PROPINCVO · P ·
ET · M · FVLVIO · PRISCO · F · A · XIX
IVNIA · CROCALE · S · P · F · C

(Núm. 5.978 Hübner.)

En la alquería "Casa Blanca" y fachada principal del edificio, sobre un trozo de mármol buixcarró:

G · CORNELIO · G · F · GAL · FESTO
FVLVIA · VENVLA · FESTO · ET SIBI

(Núm. 3.632 de Hübner.)

CARLOS SARTHOU CARRERES
C. de la R. Academia de la Historia.

Játiva, Mayo de 1922.

(Fotografías del autor.)

UN DIBUJO ATRIBUIDO A GOYA Y OTRO A VELAZQUEZ EN UNA COLECCIÓN PARTICULAR [1]

Al coger en mi mano la pluma con ánimo de escribir estas cuartillas, asáltame el temor de que pueda considerarse como una inmodestia mía el hecho de ser yo mismo quien se encargue de presentar al público, haciendo acerca de ellos apreciaciones personales, objetos de arte que pertenecen a mi colección particular. Pero bien meditado el caso, tranquilízase mi conciencia, tal vez escrupulosa en demasía, ante la consideración de que la propiedad de un objeto no es más que un hecho circunstancial y variable que en nada afecta al valor artístico del mismo. El coleccionista, en mi modesto sentir, no es más que un mero administrador de las obras coleccionadas, las cuales en un plazo fatal y brevísimo han de pasar forzosamente a nuevas manos; tal es, y tan inestable en todos los órdenes de la vida, la naturaleza humana. Pienso por otra parte que nadie puede tener más ocasiones de conocer y estudiar a fondo una obra artística que aquel que la adquirió llevado de su entusiasmo por las artes, y que esta razón se hace aún más poderosa tratándose de dibujos, conservados muy frecuentemente en carteras que no suelen ser de fácil acceso para el público en general.

Ni he pintado yo los cuadros, ni he trazado los dibujos que figuran en mi colección particular; así que ni la alabanza ni el vituperio que a ellos se dirijan pueden alcanzarme no siendo yo su autor. No creo, pues, que exista razón alguna que me prive del derecho a decir de ellos lo que su contemplación me sugiera, lo mismo estando en mi poder que si lo estuvieran en el de otra persona o entidad cualquiera. Sírvanme estas explicaciones de disculpa por mi atrevimiento, si es que alguno existe, y haciéndolas extensivas, no sólo al caso presente, sino a otros análogos que probablemente han de presentarse, y sin más preámbulos y con la

(1) Colección Casa Torres.

protesta, eso sí, de inspirarme en la más absoluta imparcialidad que procuro dirija siempre mi desmañada pluma en mis modestísimos estudios, entremos ya en materia.

LÁMINA 1.ª

Dibujo atribuído (1) a D. Francisco de Goya: *Retrato del portero Ochoa.*

(Estudio preliminar para su grabado al aguafuerte del cuadro de Velázquez, titulado erróneamente *El Alcalde Ronquillo.*)

Dimensiones: alto, 0,25 m.; ancho, 0,18 m.

Lápiz negro sobre papel blanco. Procedente de la colección del difunto Conde de Valencia de Don Juan (2).

Si con alguna detención se compara simultáneamente este dibujo con el cuadro de Velázquez de la colección Casa Torres y con el aguafuerte de Goya que reproducen el mismo asunto (véase lámina 3.ª), fácilmente llegaremos a las siguientes conclusiones:

1.ª El dibujo reproduce, sin dejar lugr a aduda alguna, el cuadro de Velázquez mencionado, sin embargo de lo cual, fácil es de apreciar que entre el uno y el otro se observan ciertas variaciones de importancia, no siendo el dibujo una reproducción o copia exacta de aquella pintura, sino más bien una interpretación, mejor diríamos, un ligero apunte del mismo, ejecutado probablemente con intención por parte de su autor de conservar un recuerdo, una reminiscencia de dicho lienzo.

(1) Uso con gran frecuencia, al tratarse de objetos de arte de mi propiedad, de la palabra "atribuído", que me es muy simpática y a la cual creo darle su sentido más natural, que no es otro en mi sentir que el de manifestar que yo entiendo que aquel objeto es obra del autor a quien lo atribuyo, sin que esto sea una afirmación absoluta e indiscutible, puesto que no soy infalible. No pasa de ser una opinión mía y yo no pretendo nunca que nadie esté obligado a compartir mi personal criterio. Refiriéndose a una obra que ofrece dudas, me parecería más propio el empleo de la palabra "dudoso" o del signo de interrogación, que indica duda, escritos debajo o a continuación del nombre del autor propuesto.

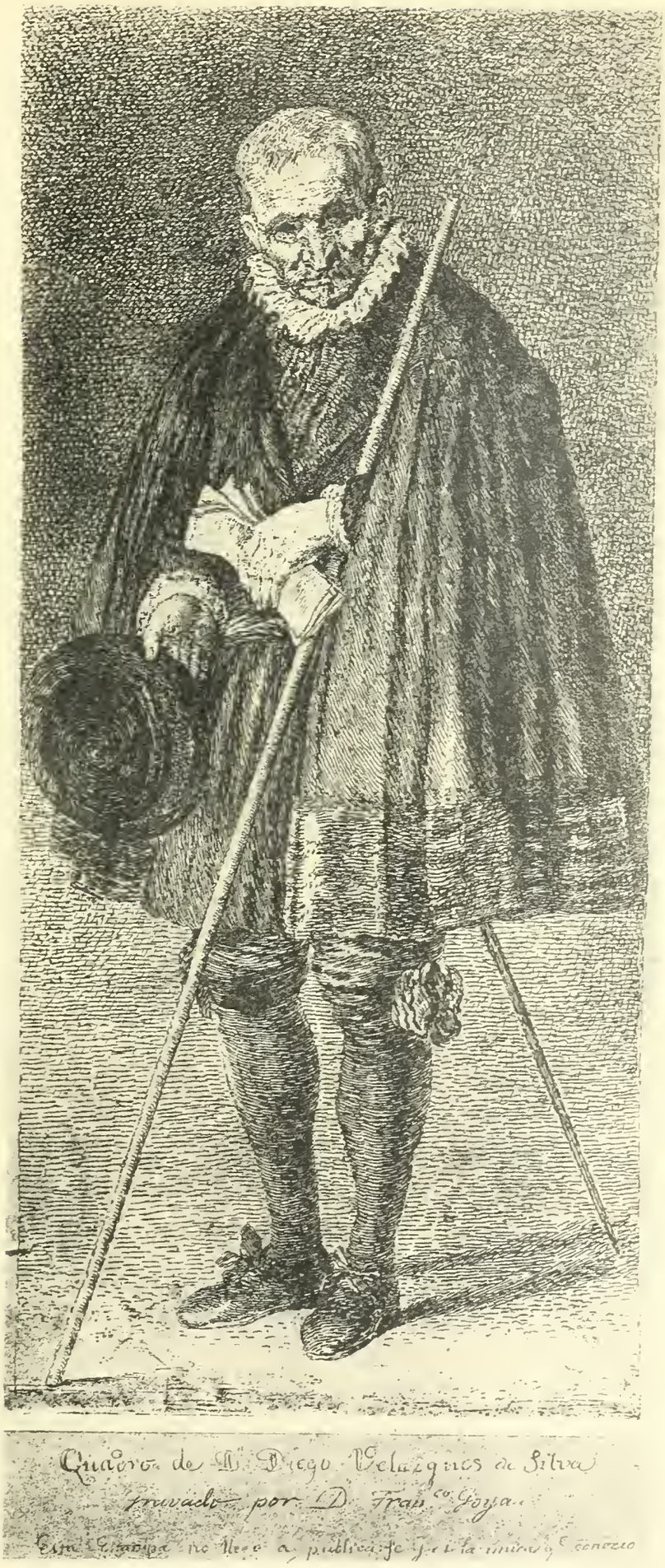
(2) Afirma Ceán Bermúdez, que poseía la mayor parte de los dibujos que hizo Goya para grabar al aguafuerte los cuadros de Velázquez, que va señalando individualmente. Entre ellos menciona el retrato llamado del *Alcalde Ronquillo*, y nada de extraño tendría el que este mismo dibujo pudiera haber sido en otro tiempo propiedad de aquel ilustre escritor.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA

Retrato del Portero Ochoa

Dibujo al lapiz de la Colección del Marques de Casa Torres.



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

GOYA

Retrato del Portero Ochoa

Aguafuerte de la Biblioteca Nacional

2.ª El grabado al aguafuerte de Goya se hizo teniendo el artista delante al ejecutar su obra, no precisamente el cuadro de Velázquez, sino una reproducción del mismo, la cual le sirvió de guía y de recuerdo de aquella pintura.

3.ª Esta reproducción no puede ser otra, lógicamente pensando, más que el dibujo del cual venimos ocupándonos y que se reproduce en la lámina 1.ª

¿Cuál es la razón que pueda explicarnos la falta de fidelidad y de exactitud que se observa en el mencionado dibujo?

¿Es que Goya, como muchas veces hemos oído asegurar, por hallarse dotado de un temperamento artístico fogoso e independiente en alto grado, y dejándose llevar de su carácter vehemente y nervioso hasta la exageración, era incapaz de sujetarse servilmente a otra obra original, hasta el extremo de llegar a ejecutar una copia exacta y servil de la misma?

¿Es que su talento, altamente creador, era incapaz de sujetarse a una interpretación de los demás y se iba siempre sin querer a *hacer lo suyo*, es decir, lo que él sentía en lo más íntimo de su alma?

No, Goya dibujaba admirablemente, y cuando ha querido hacerlo así, ha llegado a producir copias detalladas y de una exactitud casi matemática, y de ello tenemos repetidos ejemplos.

En mi modesto sentir, es necesario que tratemos de encontrar la explicación por otra parte; es preciso que procuremos penetrar en la mente del artista, haciéndonos cargo de la intención que debió guiarle y de las circunstancias en que el tal dibujo fué hecho.

Nadie nace sabiendo, y Goya, como cualquiera otro, no pudo eximirse de esta inexorable ley. Antes de llegar a producir grabados perfectos en su género, como por ejemplo, *Los caprichos*, tuvo precisión de hacer su aprendizaje en el arte del grabado al aguafuerte.

Parece natural suponer que comenzara por lo fácil antes de alcanzar a lo difícil. Empezó, como sabemos, sus ensayos por algunos grabados de sencillísimos asuntos religiosos, y es lo probable que habiendo elegido luego para continuarlos la reproducción de algunos cuadros de Velázquez, se fijara para ello en los más sencillos, en los retratos de una sola figura, como el del *Portero Ochoa* y el del *Infante D. Fernando de Austria*, para pasar después a composiciones más complicadas como lo son *Los borrachos* y *Las meninas*.

En aquellos primeros ensayos, hechos única y exclusivamente con

ánimo de ejercitarse en el manejo de los útiles del grabador, no debió ser lo que más grandemente preocupara al artista la exactitud y fidelidad completa en la reproducción del cuadro original. Es muy posible que no hubiera cruzado aún por su mente la idea de lanzar a la publicidad estos sus primeros estudios, y es lo cierto que así sucedió efectivamente por lo que se refiere al grabado del portero Ochoa, si hemos de dar crédito a la afirmación de D. Valentín Carderera, quien escribió de su puño y letra al pie de la única prueba conocida de aquel grabado lo siguiente: "Cuadro de D. Diego Velázquez de Silva, grabado por D. Francisco Goya. Esta estampa no llegó a publicarse y es la única que conozco."

En el terreno de las suposiciones, dentro del cual nos vemos muchas veces obligados a mantenernos al tratarse de asuntos artísticos, sin poder llegar al de las afirmaciones rotundas y categóricas acerca de cosas que suelen ser solamente probables o dudosas, voy a permitirme la licencia de figurarme, dejando volar a la imaginación, a *la loca de la casa*, sujeta, sin embargo, por la lógica, lo que pudo verosímilmente suceder en la ejecución del dibujo acerca del cual venimos tratando.

El cuadro original de Velázquez se conservaba en el Palacio Real de Madrid y se hallaba colocado precisamente en el cuarto de vestirse del Monarca, según lo afirma Ponz que allí lo vió repetidas veces. No debía ser tan fácil al artista, por aquel entonces, el acceso a aquella habitación privada del Soberano, con ánimo, de ejecutar en ella, con toda calma, una copia detallada, con las mismas facilidades y con tanto detenimiento como hoy podría hacerla cualquier artista en un Museo público como, por ejemplo, el del Prado.

No es, pues, muy aventurado tampoco, después de bien examinada la factura de este dibujo, el suponer que el artista dispuso solamente de breves momentos para trazarlo, es decir, que debió ejecutarse rápidamente y casi casi estoy por emplear la frase de que debió ser hecho poco menos que *a hurtadillas*.

Lo que para mí es evidente, de toda evidencia, es que no grabó delante del cuadro, porque no es posible suponer que pudiera llevar a Palacio los complicados útiles del grabador.

Resultado de la precipitación con que se hizo este ligero trabajo son, a mi juicio, las sensibles diferencias que fácilmente pueden apreciarse entre el dibujo y el original de Velázquez.

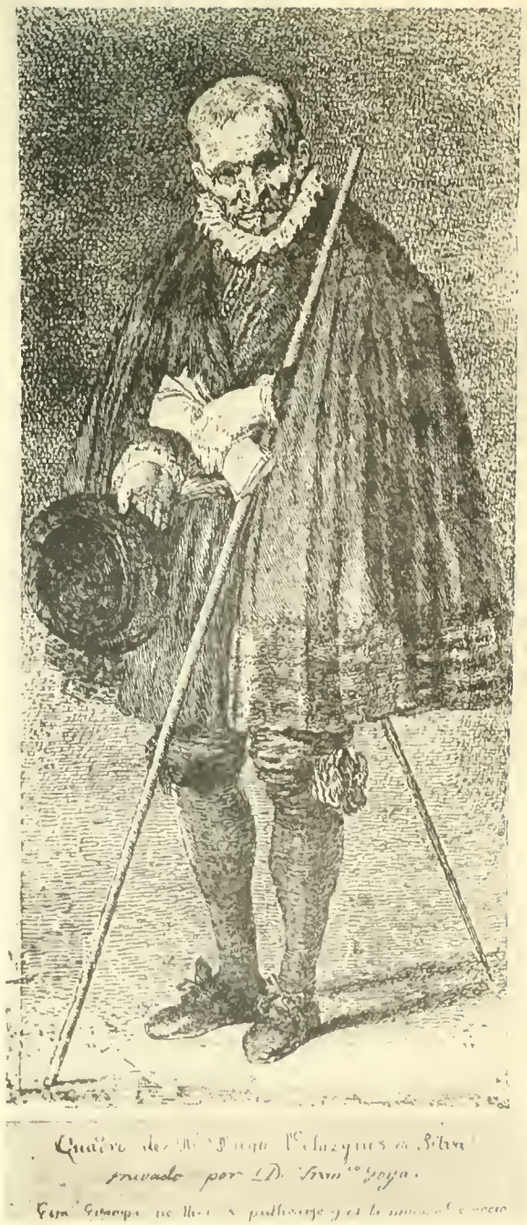
Veamos cuáles son éstas, cotejando primeramente el grabado con el

VELAZQUEZ

Cuadro de la Colección del Marqués de Casa Torres.

GOYA

Dibujo de la Coleccion del Marques de Casa Torres



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA

Aguafuerte de la Biblioteca Nacional.

RETRATOS DEL PORTERO OCHOA

cuadro que le sirvió de modelo: En el aguafuerte, el pie de Ochoa aparece mucho más separado de la vara que en el cuadro. Los vuelillos de la manga son más anchos en aquél que en éste. La cabeza del retratado aparece menos inclinada en el dibujo y tiene muy poco carácter; no se parece al original. Por último, la espada tiene una inclinación completamente distinta en el dibujo.

Volvamos a cotejar ahora el dibujo con el grabado, y observaremos que todas y cada una de aquellas inexactitudes que acabamos de señalar aparecen exactamente lo mismo en aquél, viniendo a demostrarnos que el artista, para grabar su aguafuerte, se valió solamente de su memoria, ayudada por el dibujo que venimos estudiando y no del cuadro que en aquel momento estaba en el cuarto de vestirse del Rey y no en su casa como lo estaba el dibujo.

El atento examen de éste me sugiere las suposiciones siguientes:

Está ejecutado, muy probablemente, estando colocado el artista *de pie,* delante del cuadro y teniendo apoyado el papel sobre un libro u otro objeto análogo, que sujetaba con su mano izquierda. En estas condiciones, con el libro seguramente algo torcido y valiéndose solamente de su mano derecha (ocupada la izquierda en sujetar el papel y el libro), trazó rápidamente el primer perfil de la figura que aparece en el dibujo; y ajustándose a las indicaciones que le proporcionaba la pintura, colocó la vara, como debía hacerlo, a la misma distancia del pie del retratado que la que se observa en la obra de Velázquez. Terminado este primer trazo, y al proceder al examen de su trabajo, observó que por efecto de haber dibujado sobre una superficie, no horizontal, sino inclinada, su apunte había resultado *fuera de aplomo;* estaba torcido, y aun cuando la exactitud no fuera lo que más le preocupaba para su objeto, no satisfecho de su obra, volvió a trazar el segundo perfil, en el cual, por no haberse corregido también el dibujo de la vara, quedó ésta mucho más distante del pie de Ochoa, como aparece precisamente en el grabado.

La cabeza de su dibujo no le satisfizo, como era natural, por lo mucho que discrepa del original, en vista de lo cual volvió a dibujarla dándola más inclinación y más carácter que a la primera, en el lado derecho del papel, justamente en el mismo sitio que debiera ocupar la espada, la cual, bien sea por esta razón o por olvido del artista, no existe en el dibujo. Claro está que en el momento de grabar Goya tuvo que colocarla

de memoria, y no es extraño que le diera una inclinación completamente distinta de la que tiene en el original.

De idéntica manera, y con más diferencias aún entre el original y la copia, ejecutó Goya, a mi modo de ver, su grabado al aguafuerte, copia del cuadro de Velázquez titulado *Retrato del Infante D. Fernando de Austria*, cuyo dibujo sospecho que debió hacerse en circunstancias parecidas al que ha motivado este trabajo, ya excesivamente largo. Por su técnica, estos dos grabados coinciden con sus primeras obras de asuntos religiosos, y unas y otras parecen haber sido estudiadas en la Cartilla publicada en 1691 por D. José García Hidalgo, en la cual se dan reglas para grabar al aguafuerte.

Por el contrario, al tratarse de obras de más empeño para el artista, destinadas deliberadamente a la publicidad (1) y ejecutadas con mayor dominio del buril que estos primeros tanteos, hizo Goya dibujos acabados, detalladísimos, y de más exactitud, como lo son los que podemos admirar en este momento en la interesante Exposición de dibujos españoles organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, los cuales representan *Las meninas* y los retratos ecuestres de personajes reales, y que son propiedad del Sr. Carderera, pariente y heredero de aquel benemérito e inteligente coleccionista que se llamó D. Valentín del mismo apellido.

El procedimiento de valerse de apuntes al lápiz, utilizándolos después para la ejecución de obras de mayor interés, fué muy seguido por Goya, y he tenido ocasión de comprobarlo mil veces. Así lo demuestran otros dibujos de mi colección, como, por ejemplo, los que representan *La Pradera de San Isidro* y *La ermita del Santo* (2), los cuales sirvieron seguramente a aquel extraordinario artista para pintar con su ayuda y con su prodigiosa retentiva los conocidos cuadros al óleo de los mismos títulos.

Claramente se observa al contemplar estos preciosos dibujos, en los que pudiera decirse que apenas si hay una sola línea, que el dibujante se preocupó única y exclusivamente de hacer con el lápiz lo que hoy podríamos llamar *una mancha*, en la cual apenas aparecen indicadas

(1) Persona tan conocedora de las artes gráficas como el Sr. D. José Sánchez Gerona me asegura haber visto en poder de un amigo suyo, el Sr. Páramo, una curiosa lámina grabada, que no es otra cosa más que uno de los títulos o acciones de una Sociedad fundada con objeto de publicar obras de Goya y en la cual aparecen las firmas de éste y otras conocidas personalidades de su época.

(2) Expuestos actualmente en la misma Exposición antes citada.

114

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

VELAZQUEZ
Una Cabalgata
Dibujo de la colección del Marqués de Casa Torres.

las líneas, dando en cambio toda la importancia a *los valores*, es decir, a las masas más o menos intensas de luces y de sombras. Y es lógico que así sucediera. Hoy en día el material de que se vale el artista (el *outillage)*, está mucho más perfeccionado que en los tiempos de nuestro D. Francisco, y al pintor de estos tiempos le es bastante más fácil hacer del natural bocetos y manchas de color. En otros tiempos, con los colores conservados en bolsas de piel, y sin cajas de campo preparadas *ad hoc* por los industriales, esto era asunto bastante más complicado. Dotado Goya de una memoria prodigiosa, aislado del mundo y concentrado en sí mismo por su sordera, fácil le era evocar en su memoria, con la ayuda de un ligero apunte al lápiz, la escena vista, produciendo obras asombrosas que, como las *Máscaras en el Canal*, nos hacen pensar que aquellas tan naturalísimas y complicadas agrupaciones de gentes no pueden hacerse sin tener delante lo que aún no se había inventado: la fotografía instantánea.

LÁMINA 4.ª

Dibujo atribuído a D. Diego Velázquez: *Una cabalgata.*
Dimensiones: alto, 0,08 m.; ancho, 0,08 $^1/_2$ m.
Ejecutado a la sepia, sobre papel de color agarbanzado.
Procede de la colección del Sr. D. Luis Menéndez Pidal.

Dediquemos unas líneas, que bien las merece, al pequeño dibujo, que, ampliado su tamaño, reproduce la fototipia de la lámina 4.ª, pues si por sus dimensiones parece insignificante, otras circunstancias que en él concurren pudieran darle un interés que no logran alcanzar otros mayores que él.

Dos problemas interesantes a resolver ofrece este pequeño apunte a quien atentamente lo considere:

1.º ¿Quién es su autor?

2.º ¿Qué asunto representa?

En cuanto al primero de ellos debemos declarar sinceramente que si difícil es, tratándose de un cuadro, determinar quién es su verdadero autor, al tratarse de un dibujo la dificultad sube de punto, puesto que en la pintura se encuentran reunidos una porción de factores que ayudan al esclarecimiento de la verdad, los cuales faltan por completo en el dibujo. Alguno de ellos, como el colorido, por ejemplo, son tan impor-

tantes, que por ser cosa personalísima del autor equivale en algunas ocasiones a una verdadera firma.

En cuanto al dibujo, faltando muchos de aquellos elementos de juicio, el problema se complica. El procedimiento más seguro es el cotejo y comparación con otros de autenticidad reconocida, viniendo a ser este trabajo algo parecido al del perito calígrafo que tiene que dictaminar si un escrito es de la misma mano que otro sometido a su examen. Y en este terreno hay que reconocer que el cotejo es más fácil tratándose de dibujos que de cuadros, porque en la mayor parte de los casos resulta poco menos que imposible colocar, una al lado de otra, dos pinturas para cotejarlas debidamente, mientras que la reproducción exacta, exactísima de un dibujo, está hoy al alcance de todo el mundo, dado el portentoso adelanto que en nuestra época han alcanzado las artes gráficas.

No son muchos los dibujos reconocidos como absolutamente auténticos de Velázquez; pero, por fortuna, algunos existen y no nos falta en absoluto este medio de comprobación y de estudio.

Entre ellos ninguno ha sido tan unánimemente reconocido original indubitable de la mano del gran artista como el que reproducimos en la lámina 5.ª Es propiedad del British Museum, de Londres, y representa *Un grupo de caballeros,* siendo sus dimensiones 27,8 × 36,8 cm., y está reconocido como obra de Velázquez por la Dirección de aquel Museo, por el Sr. Beruete en la pág. 73 de su obra y por el Dr. Augusto Mayer en la pág. 11 de su libro de dibujos españoles.

Del detenidísimo cotejo que he hecho de este dibujo con el que motiva este artículo, saco en consecuencia que ambos son de la misma mano, y si a esto añado que este último, por la seguridad y valentía de su trazo y por su semejanza con toda la obra del maestro en general, me pareció siempre original suyo, está dicho que yo no dudo en atribuírselo sin vacilación alguna por más que respete cualquiera opinión contraria a la mía y que estoy dispuesto siempre a reconocer mi error si así se me demostrara.

En cuanto al segundo problema que tratamos de esclarecer, es decir, cuál es el asunto, probable, representado en este ligero rasguño, me parece que hubiera sido imposible de resolver, ni aún en hipótesis, si el mismo dibujo no nos proporcionara un dato tan excepcional e importante que por sí solo pudiera constituir, tal vez, la solución del enigma.

VELAZQUEZ. Una Cabalgata. Dibujo atribuido a este pintor de la colección del Marqués de Casa Torres

Estampa de Kauser y Menet.-Madrid

VELAZQUEZ

Una Cabalgata

Dibujo del British Museum Londres

Sobre la cabeza de uno de los personajes en él representados se observan algunos caracteres de escritura, difícilmente legibles, sin el auxilio de una lente; pero con la ayuda de ésta, la lectura se hace fácil y clara. Allí dice en caracteres del siglo XVII "SU ALTEZA".

Sobre la segunda figura puede leerse claramente la letra "M", que por el lugar en que está colocada y por el hueco que existe entre ella y la cabeza del personaje permite suponer que delante de ella hubo otra letra desaparecida ya por efecto del tiempo. ¿Será una suposición aventurada el pensar que la letra que allí falta hoy fuera una "S"? En ese caso lo que primeramente escribió el artista sería lo siguiente: S. M., es decir, la abreviatura de estas dos palabras, Su Majestad. No encuentro otra explicación posible porque no es nada probable que sólo se escribiera la letra "M", que no tendria sentido gramatical alguno.

Son, pues, personas reales, si se admite mi hipótesis, las representadas en este dibujo.

Si el dibujo es, pues, de Velázquez, uno de los personajes es probablemente el rey Felipe IV.

¿A quién pudo aplicarse el título de Alteza, revelador de la alta alcurnia del otro caballero?

En el terreno de las suposiciones podemos figurarnos que el retratado pudo ser uno de estos tres personajes: el príncipe D. Baltasar Carlos, el infante D. Fernando de Austria o el infante D. Carlos, hijo el primero y hermanos los otros dos del Monarca.

No parece probable que sea el principe Baltasar Carlos, porque habiendo fallecido muy joven representaría menos edad que el retratado.

El infante cardenal D. Fernando era lo lógico que usara el traje eclesiástico propio de su dignidad cardenalicia. Solamente suponiéndole retratado en un momento muy corto de su vida, pudo representársele en el traje civil, de corte, hacia el año 1632, cuando por haberse decidido dedicarle a la milicia abandonó la carrera eclesiástica y tomó el mando del ejército, ausentándose de España.

Para ser el infante D. Carlos ocurre la misma dificultad. Sólo pudo representársele en un período muy corto de su vida, habiendo fallecido muy joven.

No negamos la posibilidad, poco probable sin embargo, de que pueda ser uno de los infantes D. Carlos o D. Fernando el retratado. Tenemos, sin embargo, retratos de ambos, y aunque el parecido es difícil de

determinar en un dibujo tan pequeño, sin embargo el aire, el aspecto general, no nos recuerda a ninguno de ellos.

Pero es que en este caso concurre una razón poderosa que nos obliga a afirmar que no puede ser el retratado ninguno de los tres personajes señalados. El que figura en el dibujo ocupa la derecha del Rey, y ni su hijo ni sus hermanos hubieran ocupado en público lugar tan preeminente.

Por otra parte, el traje, la indumentaria de "Su Alteza" no tiene nada de aspecto español, advirtiéndose en ella un marcado acento extranjero, especialmente inglés. Aquellas botas con vueltas caídas, aquel tahalí en bandolera están recordándonos la interminable serie de príncipes y nobles ingleses retratados por Van Dyck.

Todas estas observaciones que a mí mismo venía haciéndome, trajeron a mi memoria el recuerdo de un suceso de la mayor trascendencia para la corte española de Felipe IV. Me refiero a la inesperada visita del príncipe Carlos de Gales (después Carlos I de Inglaterra), con motivo de su proyectado casamiento con la infanta D.ª María, hija de Felipe IV, en el año 1623.

Examiné detenidamente algunas de las relaciones de aquel importante acontecimiento, escritas a raiz del mismo, y en mi ánimo arraigó la idea de que el asunto de mi dibujo estaba muy probablemente descubierto. En ellas se hace constar el inmenso interés que despertó en Madrid la entrada solemne de aquel Príncipe. Allí pude enterarme que el Príncipe inglés se hallaba en el Monasterio de San Jerónimo, y que fué a buscarle en coche el Monarca; que allí montaron a caballo uno y otro, siempre de frente y sin volverse de espaldas; que el Rey lo colocó a *su derecha*, y en este lugar preeminente hizo su entrada pública en Madrid, acompañándole hasta Palacio, donde quedó alojado.

Volví a estudiar aquel pequeñísimo dibujo y observé que en él concurren todas las circunstancias que se narran en aquellas relaciones. Observé que la actitud algo teatral de S. M., con su brazo extendido y en actitud de presentarlo a la multitud, no se hubiera adoptado tratándose de un individuo de su familia íntima. Es la actitud de presentar a un personaje de gran categoría a quien se quiere hacer todo honor y reverencia, y no la usual con un hijo o un hermano.

Todas estas razones me confirmaron más y más en mi suposición, que como tal propongo a mis lectores.

Sospecho, pues, que el personaje retratado, o mejor dicho, apuntado, es el príncipe de Gales, y que el asunto del dibujo no es otro que su entrada solemne en Madrid, acompañado del rey D. Felipe IV, el día 26 de Marzo de 1623.

Si el lector comparte conmigo estas tal vez demasiado atrevidas conjeturas, tal vez no encuentre ya inconveniente en suponer conmigo que el dibujo que se conserva en el British Museum pudiera tal vez representar otro momento del mismo asunto. En ese caso, mi dibujo representaría un ligerísimo apunte del momento en que S. M. y Alteza montan a caballo, y el de Londres, otro episodio cualquiera del mismo suceso después de emprendida la marcha de la cabalgata y vistos de espalda los personajes que en ella tomaron parte.

Para mayor ilustración del lector, y por lo interesante del relato, copio a continuación, extractándolos, algunos párrafos de lo que con referencia a este suceso dicen las relaciones coetáneas escritas inmediatamente después de ocurrido aquel memorable acontecimiento.

"Las últimas negociaciones de matrimonios regios entre Inglaterra y España en 1623, por Juan Pérez de Guzmán". *La España Moderna*, núm. de 1.° de Abril, Mayo y Junio de 1906:

"Todas estas fiestas, sin embargo, palidecen ante la ostentación con que se hizo la entrada solemne en la Corte y la instalación de Carlos Stuard en las habitaciones del Real Alcázar..... Verificóse la entrada oficial el domingo 26 de Marzo..... Como la comitiva había de salir del cuarto Real de *San Jerónimo*, el Conde de Gondomar lo decoró con suma grandeza de tapicerías ricas, de cuadros de personas principales de Inglaterra.....

Por último, llegó *S. M. en coche cubierto* y *bajó al patio* a *recibirle el Principe*. Hizo luego la entrada la guardia, así como los grandes y caballeros; en seguida los oficiales mayores y menores de la caballeriza a pie, y luego los pajes y caballerizos. *Los caballos del Rey y del Principe estaban aderezados regiamente:* el del Rey de noguerado y oro, y el del Principe de rosa seca, y en la misma forma los de Olivares y Buckingham.

Así que se puso la comitiva en marcha, el Rey *dió al Príncipe de la Gran Bretaña la mano derecha*. No recordaban los vivientes haber visto en España mayor esplendidez, lujo y riqueza que las de aquel brillante espectáculo. En pos de la atabaleria y de los alcaldes de casa y corte, de cuatro en cuatro y de seis en seis, venian los caballeros de hábito, los señores de título y los primogénitos de los grandes. Precedidos de cuatro maceros les seguian otros veinte grandes de España, y en pos, cuatro reyes de armas con sus cotas, todos los oficiales de la caballeriza, el Marqués del Carpio como caballerizo mayor de S. M. y el Marqués de Belmonte como caballerizo mayor del Principe. Seguía la Villa con el palio, y debajo Felipe IV, vestido

de noguerado, cubierto de bordadura de oro todo el campo, *llevando a la derecha al príncipe Carlos*, vestido de rosa seca, y pendiente de una cinta azul la insignia de la Jarretera. Olivares y Buckingham, el Consejo de Estado en masa, los embajadores de Inglaterra, los gentileshombres de la Cámara, la guardia de a caballo y *los coches del Rey y de los señores, en fila interminable*, cerraban la lujosa comitiva.

Dos horas tardó en llegar a Palacio, en donde seguidamente fueron el Rey y el Príncipe a besar la mano a la Reina."

De idéntica manera, y coincidiendo en todos sus detalles, describe muy extensamente aquel suceso Rodriguez Villa en su libro *Etiquetas de la casa de Austria*, copiando muchos párrafos escritos por D. Diego Hurtado de Mendoza, testigo ocular del mismo, algunos de los cuales transcribimos a continuación:

"Los grandes, los títulos y caballeros esperaron allí a S. M., que salió de Palacio antes de las cuatro en *coche cubierto* y con él el Duque del Infantado y el Conde de Olivares.... *Llegó S. M. a San Gerónimo* por las calles repetidas....

„Salieron a ponerse a caballo por el claustro mayor del convento, viniendo el Príncipe a la *mano derecha del Rey*. Los caballos estaban *uno enfrente de otro;* pusiéronse en ellos a *un tiempo* sin *volverse las espaldas*....., y resistiendo el Príncipe el tomar la *mano derecha*, S. M. le dijo que había de ser y así lo *admitió*.....

„El Príncipe conservó tu *traje inglés*.....

„Salieron todos y el Príncipe, siempre a la *mano derecha del Rey*."

No se me oculta que no faltará quien encuentre fantásticas mis suposiciones, y es indudable que si en vez de ocuparme de cosas más o menos problemáticas me hubiera limitado a hablar de atribuciones tan evidentes como las del cuadro de *Las meninas*, por ejemplo, la poca autoridad que yo puedo tener estaría menos en peligro. Prefiero, sin embargo, por considerarlo más útil, el arriesgado trabajo de la investigación, y me consideraría muy dichoso si consiguiera añadir a la obra conocida de Velázquez un solo dibujo, un solo rasguño de su prodigiosa mano.

Mejor quiero hacerlo así que seguir el camino de quienes, guiándose solamente de su personal criterio, disminuyen a diario, con criterio exageradamente restrictivo, la lista de las obras que por tradición le están atribuídas.

EL MARQUÉS DE CASA TORRES

Parroquia de S. Pedro Fachada de la Iglesia.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parroquia de San Pedro Abside.

ZUMAYA

LOS TRÍPTICOS DE ZUMAYA

NOTAS DE UN PEREGRINO

El nervioso tren de la costa se detuvo para dejarnos en la estación de Zumaya.

Siempre es grato llegar a una estación.

Porque, en la relatividad de la vida, todo está lejos y todo cerca.

Hechos a permanecer en el tren catorce, diez y seis horas, pasan las estaciones, transcurren las horas, se mira el reloj, y con restar las transcurridas el ánimo parece confortarse.

Y al siguiente día nos parece lenta la marcha en un viaje de unos minutos.

Desde Zarauz a Zumaya apenas la vista se espacía para admirar el lujuriante verdor de los montes que se elevan a derecha e izquierda de la vía, cuando el freno detiene el convoy y se encuentra el viajero en Zumaya.

A poco de descender de la estación le sorprende la ría de Arola.

El día en que llegamos al puertecito vasco se estaban preparando unos marineros para las famosas regatas de San Sebastián.

En el puente, y apoyados sobre el barandal, viejos, mozos y niños seguían ansiosos las recias remadas de los motiles.

Ya se sentía el acompasado rugido; la lancha marcaba el surco de su paso sobre las aguas quietas de la ría en línea perfectamente recta desde la vuelta del puerto.

Llegaron, y el bramido rítmico del esfuerzo de aquella docena de fornidos jóvenes, que a compás metían y sacaban los largos remos en el agua, escuchábase sordo en el respetuoso solemne silencio como algo ritual, esfuerzo ancestral por la victoria del lugar nativo, la apenas expansión de la intima familia.

La larga lancha, con sus rastreantes alas de plata, dobló por entre las dos sombreadas orillas de la ría que se interna hacia la tierra; las ondas volvían de sacudir las riberas cubiertas de verdor, y las serenas aguas reflejaban de nuevo el estirado azul del firmamento.

En el fondo del cuadro, sobre una cortina de mástiles de bravos bergantines, el pueblo de Zumaya sosteniendo sobre sus hombros robustos la mole ingente de su magnífica iglesia parroquial con amplitudes catedralicias, defendida por su recia torre del Homenaje, que así lo parece y lo es la robusta torre que se eleva sobre la entrada principal del magno templo.

Zumaya, la Bardula romana, es villa inolvidable para cuantos contemplan la desembocadura del Urola en el Cantábrico, panorama encantador, tal vez no repetido en toda la costa Norte, y más aún para los que visitan su iglesia parroquial de San Pedro, no descrita, que sepamos, con la minuciosidad de que es merecedora.

Tampoco lo intentaremos hoy, pero sí detallar algo no muy conocido.

Si entráis en la sacristía llamará desde luego vuestra atención la para los eruditos ya popular tabla votiva, que figuró en diversas exposiciones arqueológicas.

Trátase de una tabla flamenca del siglo XV, mandada pintar por el insigne marino Juan Martínez de Mendaro.

Representa el combate naval que tuvo lugar en el Estrecho de Gibraltrar entre españoles y lusitanos el año de 1475.

Estamos en los comienzos del reinado de los Reyes Católicos; el monarca portugués aspira al trono de León y Castilla.

Juan Martínez de Mendaro, al frente de una escuadra compuesta de cinco carabelas, cuatro galeras y tres naos, la mayor por cierto llamada *Zumaya*, vigila el Estrecho.

Es el 4 de Abril de 1475 cuando se presenta la escuadra enemiga, compuesta de barcos portugueses y genoveses.

La batalla fué cruenta; nuestros barcos vascongados lucharon con la bravura acostumbrada y derrotaron al enemigo..... En la contienda muere el hijo de Mendaro..... Pero el honor hubo de salvarse y el afligido padre, y pundonoroso capitán, ofreció rendir a la más Santa de las Madres el homenaje de su férvido agradecimiento por haber podido dar momentos de gloria a su otra excelsa madre, a la madre patria. De aquí el artístico

122

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parroquia de San Pedro
Tabla votiva del siglo XV.

ZUMAYA

exvoto, cuyo autor desconocemos..... Esparta se asoma en la Historia de España con asombrosa frecuencia.....

¿Quiere acometer, o simplemente cobrar la libertad el lobo que intenta romper la cadena que le sujeta a un árbol, escena brava que forma el escudo sin duda de los Mendaros?

Es posible que ambas cosas quiera expresar el que al pie de la tabla fué pintado.

No pretendemos hoy, como arriba decimos, hacer mención siquiera de todas las diversas obras de arte que encierra este templo. Nuestra visita fué rápida, de muy contadas aunque inolvidables horas... . Nuevos afanes no nos consintieron volver a más circunstanciado examen de lo que nuestra vista apenas tuvo espacio para admirar, máxime ocupando, como era justo que ocupara, su atención casi por completo las inapreciables joyas fundamentales de la parroquial de Zumaya: el altar mayor, del siglo XVI, y los colaterales, del XV.

Este altar mayor y los dos laterales, éstos, como decimos, del siglo XV, aquél del XVI, son ejemplares de talla y de pintura tan notables que merecen por sí sólo una visita a la pintoresca villa vasca.

No intentaré describir, y vaya el lector quitando *hierro* a la labor del firmante, ninguno de los tres altares con la minuciosidad y el conocimiento técnico que ellos merecen y fuera mi gusto. Mas sí añadiré algunos detalles que hasta el día creo no han sido publicados, siquiera sirvan para conocer *grosso modo* las indudablemente importantes obras artísticas y que ello resulte estímulo a tal cual perito que nos diga con toda autoridad el contenido de labores tan primorosas, así como cuáles podrían haber sido sus verdaderos autores, ya que al escribir estas líneas desconozco quiénes lo fueron de los magnos altares del siglo XV que enriquecen las capillas laterales más próximas a la mayor de la parroquial de Zumaya.

Paul Lafond, en su artículo "Sculpteurs basques en Espagne", publicado en la *Revue Internationale des Etudes Basques* (1), nos dice que Juan de Ancheta, nombrado otras veces Anchieta, ayudado de otro artista vasco, Martín de Arbizu, trazó el gran retablo de esta iglesia; retablo compuesto de tres cuerpos: el inferior, de orden dórico; el segundo, de orden jónico, y el tercero, de orden corintio; añade que está *coronado* de una estatua de San Pedro y decorado de delicados bajorrelieves.

(1) Tomo IV, pág. 361, 1910.

Lafond nos dice, además, que se tardó en la labra de este altar quince años, pues comenzado en 1578 fué terminado en 1593.

El infatigable y cultísimo investigador hijo de Zumaya, D. Carmelo Echegaray, en su trabajo *La tradición artística del pueblo vasco* (1919), recuerda cómo el famoso imaginero Juan de Juni trata a Juan de Ancheta, con singular cariño, en el testamento otorgado por éste en 8 de Abril de 1577.

En efecto, en dicho testamento (1) recomienda el famoso escultor a los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Ríoseco, cuyo retablo estaba haciendo, a Juan de Ancheta "escultor rresidente en vizcaya que es persona muy perita, abil y suficiente y de los mas esperitos que ay en todo este rreyno de Castilla para acabar y proseguir la dicha obra y que conforme a la calidad della a lo que dios me da a entender no ay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra sinó es del dicho Juan de Ancheta lo qual digo y declaro por descargo de mi conciencia."

Según José de Vargas y Ponce, en 28 de Febrero de ese año de 1577 se convino por el vecindario de Zumaya abonar a Ancheta 1.254 ducados, destinando las tres cuartas partes de las rentas de la iglesia a dicho Ancheta y la otra cuarta parte al ensamblador Martín de Arbizu.

Mas debió surgir algún disgusto con ocasión del pago de esta obra, ya que Ancheta no quiso hacer el Sagrario, cuya labra se encargó a Martín de Ostiza, autor del tornavoz de la iglesia de Santa María, de San Sebastián.

Ancheta labró la parte más primorosa del retablo de Zumaya, como la efigie del Apóstol, escultura notabilísima y que algunos comparan con la que en el Vaticano es tan justamente encomiada, y afirman ser mejor la de Zumaya que la que en Roma se venera. La cabeza es una maravilla de verismo y majestad.

Los mismos encomios puede hacerse de la coronación de Nuestra Señora, que ocupa el cuerpo superior.

Recientemente hemos admirado la Asunción, del mismo autor, que figura en el altar mayor de la Catedral de Burgos y puede apreciarse que igual esmero, si no mayor, puso el insigne imaginero vasco al traba-

(1) Publicado por D. José Martí y Monsó en su monumental obra *Estudios histórico-artísticos*, pág. 364.

jar la obra destinada a la parroquia de Zumaya que cuando labrara la que habría de figurar en la magna Catedral burgalesa.

Este Juanes de Ancheta hizo también el famoso altar mayor de la Catedral de Astorga.

En la historia de los tallistas háblase también con encomio de un tal Miguel de Ancheta, pero no faltan críticos que sostienen—sin que entremos ahora en este debate—que este Miguel no es otro que Juan, por lo que los encomios rendidos a Miguel deben sumarse a los que la historia del arte coloca al insigne azpeitarra Juan de Ancheta o Anchieta, que, repetimos, de las dos maneras se le nombra.

En la actualidad se están levantando a todo coste un nuevo tabernáculo y sagrario que respondan en mérito al resto del alta mayor, cuyo estilo y estofado reproducirán.

Esta obra completará la hermosura del magnífico retablo de la capilla mayor de San Pedro. Cuando quede terminada, podremos ofrecer una reproducción del conjunto que agradará mucho a los asiduos lectores de este BOLETÍN.

Pero si este altar mayor es digno de admiración y de estudio por sus delicadas tallas, por su armónico conjunto y por el buen gusto que domina en la distribución de sus componentes, resultan tal vez de mayor interés los dos retablos del siglo XV que enriquecen las capillas derecha e izquierda inmediatas al presbiterio.

La contemplación de estos riquísimos altares merece un largo viaje.

Castelar, aquel sibarita de la belleza, no pasaba por las provincias vascas sin detenerse en Zumaya; y, aunque fuera unos minutos, subía hasta la parroquia para admirar las tallas y las pinturas de los magnos trípticos.

Confieso que la primera vez que visité esta iglesia hube de hacer no escasos esfuerzos para reconcentrar la atención debida en mis breves oraciones.

Sin darme cuenta, la vista dirigíase alternativamente a uno y otro altar, deseosa de disfrutar de cerca obras tan singulares.

Y hubiera dado por bien perdidos los lentes, que dejé olvidados en la repisa de uno de los dos altares, después de haberme permitido contemplar de cerca y a mi sabor tan primorosas labores, tablas milagrosas en las que palpita, a través de aquellas fisonomías recias e ingenuas, la cristiana unción de toda una época hirviente de grandezas.

¡Qué pena no poder dar a los lectores unas fotografías de estos retablos!

El agustino P. Pedro Vázquez, ilustre arqueólogo, obtuvo unas placas de estos dos altares; pero a los ocho días de haber conseguido, tras múltiples tentativas, estos sus vehementes deseos....., entregó su alma a Dios, siendo inútiles todas las gestiones realizadas para hallar aquéllas.

Por ahora nos limitaremos a exponer el contenido de estos altares, los asuntos desarrollados en ellos, relación que creemos no se ha publicado hasta el día.

Ello servirá para dos cosas: primero, para despertar el *apetito* de conocer estas hermosas obras de arte, y segundo, para que si el *azar*, tomada esta palabra en el sentido más amplio y comprensivo que se quiera, llevara estos altares a otro lugar del que ocupan, pudieran ser identificados y restituídos al sitio en que hoy se encuentran.

Después diremos algo más acerca de este particular.

El de la capilla del lado del Evangelio, es de talla, y su estilo es el gótico florido.

De arriba abajo está dividido en tres partes, separadas por grupos de columnillas doradas.

Transversalmente divídense las laterales en tres cuadros y en dos la sección central, separados por doseletes de finísima labor y mensulillas de delicada talla, todo dorado admirablemente.

En la sección, digámoslo así, de la izquierda, conforme se mira, se desarrollan, de arriba abajo, las siguientes escenas: la Oración en el huerto, prisión de Jesús y presentación a Pilatos.

En la de la derecha: Jesús atado a la columna, Jesús abofeteado por los sayones y Jesús asistido por la Verónica, mostrando ésta el lienzo con el santo sudario.

La parte central, que se eleva algo sobre las laterales, ostenta, ocupando un tercio aproximadamente de toda su extensión, el Salvador en la Cruz, y al pie, contemplándole, la Virgen y San Juan. Llena el resto preferente del altar la imagen de San Antonio, bajo rico y calado dosel.

Guardan esta notable obra de talla dos grandes hojas de madera con sus dos caras cuidadosamente pintadas por artistas de la época, de pleno siglo XV.

La puerta de la derecha y en su cara interior, la que queda a la vista al abrirse, ostenta dos asuntos, pintados de la misma mano al parecer.

El asunto de la parte superior, que ocupa más espacio que el inferior, es el lavatorio: Jesús detiénese a lavar los pies a Pedro, que mira asombrado al Maestro. El fervoroso apóstol tiene una toalla en su brazo derecho.

En la parte inferior del tablero, Jesús, cubierto de sangrantes llagas, muéstrase a la Magdalena después de la Resurrección. Al pie de la escena vese un lagarto.

El anverso de esta puerta está también pintado. A simple vista parece que fué mano menos experta la que decoró esta parte del tablero. Lo cierto es que los colores están más desvanecidos, tal vez por no estar la pintura tan resguardada como el reverso, aunque en realidad pudiera ser el anverso lo que al descubierto tiene que quedar cuando el cuerpo central, lo resguardado, se ostenta al público.

En la cara, pues, que examinamos, vese, parte superior, la Adoración del Niño Jesús. Debajo, y ocupando dos tercios del cierre, un San Antonio de Padua, que da nombre a la capilla, fundación ésta de los señores de Aranza, antigua casa de Zumaya.

En la puerta de la izquierda están pintadas la Cena y la Resurrección en lo que hemos llamado reverso, y en el anverso, los pastores adorando al Niño Manuel y San Cristóbal.

De mucho más interés para la pintura y por la pintura es el tríptico que forma el altar principal de la capilla del lado de la Epístola.

Los tres cuerpos están pintados; no ostentan talla alguna, pero tanto el desarrollo de los asuntos, como el dibujo y colorido, denuncian uno de los primeros pinceles de la escuela flamenca, sin que nos decidamos a indicar nombre alguno.

En el cuerpo central desarróllanse diversos pasajes de la vida del Salvador, con profusión de figuras, riqueza de detalles y ostentación en paños e indumento.

No menos interesantes son las puertas que guardan esta parte del retablo. Ambas, como el tablero central, tienen una altura de 2,17 metros. El ancho de aquéllas es de 75 centímetros.

El tablero de la izquierda nos muestra a Jesús orando en el Huerto de las Olivas, y debajo al propio Salvador, subiendo el Calvario con la cruz acuestas.

Siguen los pasajes en la puerta de la derecha con Nuestro Señor, muerto ya, en brazos de su Santa Madre, y debajo de este asunto la Resurrección del Salvador.

En la parte exterior de las puertas, la Soledad y San Gabriel; el primer Pontífice, San Pedro, que ostenta un libro en la mano derecha y en la izquierda las llaves; San Bernabé, con su escuadra, que da nombre a la capilla, entre los fundadores de ésta: el Almirante Elorriaga y su esposa, con otros personajes, en actitud de orar.

Quienes sean los autores de estos trípticos no nos lo dicen los documentos del archivo parroquial. Cuanto se diga puede basarse, hasta ahora, en suposiciones más o menos aproximadas a la realidad, en razón al conocimiento técnico de los pintores de la escuela flamenca del siglo XV.

El tríptico de San Bartolomé nos ha hecho recordar al magnífico de San Juan de la parroquia del Salvador, de Valladolid, debido a Quentin Metsys.

La colocación de las figuras, los tonos rojos y algunos otros detalles nos hizo pensar en que tal vez fuera Metsys el autor de este primitivo de Zumaya.

Pero hemos de confesar que, no obstante nuestra insistencia en la busca de la mano que, como es sabido, colocaba frecuentemente Metsys al pie de sus obras a modo de firma, no la hallamos en parte alguna del tríptico de que ahora nos ocupamos.

No nos atrevemos, pues, a *proponer* un autor.

Acudan a ver estos trípticos los técnicos, y si es posible que en este punto se pongan de acuerdo, fijen el autor *más aproximado* de estas notables e interesantísimas obras de arte, y confiamos en que la constancia en la investigación diga algún día a la Historia la verdad, útil siempre y en cosas de arte no menos, pues ella descubrirá la *manera* de un artista, la *marcha* de su labor, o tal vez nos muestre un ejemplar de algún maestro flamenco del que no se tenga en España ejemplar alguno que exponer a la consideración de los estudiosos.

Y aquí es llegado el momento de consignar el respetabilísimo nombre del muy culto y celoso párroco de la iglesia de San Pedro, de Zumaya, D. Manuel Gabriel de Beovide, hijo de aquella villa y regente del interesante templo de San Pedro, desde el año de 1886.

D. Manuel de Beovide, que ha heredado, con sus virtudes, los alientos y las ansias de *correr mundo* de las briosas generaciones que le precedieron en su recia estirpe, después de haber viajado por Europa y América y aun Asia y conocer sus queridas tierras vascas como algo que

es muy suyo y de que debe dar cuenta, conserva, con sus bien llevados setenta y siete años, los bríos necesarios para defender lo que juzga inseparable de su parroquia.

Con paso brioso, más aún el del anciano párroco que el de los que las *echábamos de pollos*, recorrimos la pintoresca Zumaya, y hubiéramos recorrido medio mundo escuchando el ameno, culto y siempre juicioso y oportuno decir del ejemplar sacerdote, sin notar el menor cansancio.

Nos enteramos entonces de cómo un ilustre descendiente del Almirante Elorriaga había insistentemente gestionado el traslado del hermosísimo tríptico flamenco de San Bartolomé de la parroquia de Zumaya a su casa-palacio de Oñate; nos enteramos de cómo el venerable y venerado párroco habíase opuesto a tan inaudito despojo, oposición apoyada por el Prelado de Vitoria y por el dictamen técnico de quien podía darle y anticipar que, sin quebranto grande de la hermosa obra artística, no podía ser trasladada a parte alguna.

Junto a la transparente ría sobre la que caían los rojos resplandores de un sol que se despedía, y cuyos últimos rayos encendían aún la cruz del campanario parroquial..... a la vista del empinado monte de Santa Clara que abraza con su manto frondosísimo la villa de los artistas; bajo la paz de una tarde serena y tibia del mes de Septiembre, escuchando lejano el clásico *gurdiaren irintzina*, disertaba D. Manuel Beovide acerca del ambiente en el arte; el arte, la obra artística debe vivir en el lugar en que la colocó el artista que la creara, en el sitio para el que fué concebida..... El ambiente no es algo ajeno y separable de la obra de arte. Es su complemento decorativo y algo de su vida espiritual.

Años y siglos han permanecido estos notables primitivos inadvertidos hasta para los investigadores y ratones de la arqueología.

Los descendientes de los patronos de la capilla de San Antonio intentaron cierto día cerrarla, ponerla *bajo su llave*, pero perdieron el pleito y no lograron ese exclusivismo de mero honor, ya que nunca habían ofrendado desprendimiento alguno ni fueron ellos siquiera los restauradores de las denegridas paredes que guardaban el retablo de oro; fuélo, sí, un más modesto pero más tenaz custodio, sordo a los pingües ofrecimientos de logreros y chamarileros de alto coturno.

Desde hace más de sesenta años la devoción rendida a San Bartolomé, titular de la capilla, se ha limimitado a una misa costeada por un humilde casero, tal vez por ser tocayo del Apóstol carpintero.....

Y un movimiento de egoísta exaltación por poseer la joya no puede ser argumento que autorice a cambiar de sitio lo que el que pudo imponer su voluntad fundacional no dejó al arbitrio de sus sucesores.

El diletantismo coleccionista debe hallar legal y racional cortapisa en las mismas exigencias nacionales del arte por el arte.

Es seguro que Castelar al acudir a Zumaya, con bastante menos comodidades en que hoy podría realizarlo, sentiría honda emoción al entrar en la capilla obscura en la que, sibarita del arte, gozaría a solas en la contemplación de lo no manoseado por el comento de la multitud ignara..... Era un *plato* guardado para escasos, pero excelsos paladares.....

Llévese a la plaza pública, y el pueblo desfilará por delante indiferente; colóquese en el camarín de un potentado, y será visto los lunes o jueves de recibo con la misma curiosidad que el retrato de la danzarina de moda o la copa ganada en el Tiro de pichón.

Bien están los trípticos bajo la mirada del pastor parroquial.

Como ha restaurado los pétreos, formidables y solemnes muros del templo que sobre sus hombros mantiene orgulloso el caserío de la villa, el que debiera ser párroco eterno, que restauró también una por una las históricas capillas, abriendo ventanas para que el Sol pudiera contemplar también, enfocando sus rayos, las maravillas del numen del hombre, asimismo el benemérito D. Manuel Beovide hallará forma de que los trípticos puedan ser debidamente admirados.....

Las hondas sensaciones grabadas en nuestro espíritu durante tan breves horas nos habían insensiblemente engarfiado la voluntad a cosas y personas..... Zumaya se nos había entrado en el corazón y volvimos a mirarla, a contemplarla nuevamente.

En el muelle descansaban los bravos remeros que se preparaban para la tan bizarra contienda marinera; mirados con delectación por grandes y chicos, refocilábanse con los agasajos con que tan espléndidamente eran obsequiados por sus convecinos.

En la orilla derecha de la ría, cerca de su desembocadura, unos misteriosos caseríos acuciaban la curiosidad..... Dentro de un siglo emergerá allí una *románica* ermita medio cubierta de jazmines entreverados con la trepante yedra..... Este otro templo, se dirá, lo fué del arte..... ¡Aquí vivió Zuluaga! Desde estos lugares, en fin, seguirá el peregrino contemplando el himno eterno, el grandioso epitalamio que entonan a la vez en la inmensa fauce del Cantábrico la poesía y la tragedia.

El Erola laborioso, que en su tortuoso curso iluminó con el batir de sus cristales cien aldeas y villas, y convirtió en nieve pulverizada el fruto de los campos; que cuajó de flores sus eternamente verdes riberas; que detuvo su curso para escuchar absorto las heroicidades, leyendas y canciones de los fastos vascos; que recogió en sus aguas las lanchas rebosantes de peregrinos, que, incansables, entonaban los romances glorificadores de los Santos, sus paisanos egregios; el poético, el soñador Erola, insaciable como la Humanidad, olvida su vivir laborioso y poético, y apresurando su marcha, a diario consuma el óbsculo triunfal, hundiendo en el amargor de los mares trágicos sus purísimos dulces labios de doncella virginal, la diaria consumación del hombre, que no se conforma con ser quien es, a acomodarse a lo que, para servirle, con generosidad incomprendida le entregó el Creador.

.....

Y el tren nos volvió a recoger; extinguióse la luz del día..... En el cielo brillaban miles de astros fulgurantes.

Y esto, ¿sucedió ayer o hace un año?

FIDEL PÉREZ MINGUEZ

SUPUESTA ESPADA DE SAN IGNACIO

El noble afán de poseer recuerdos y reliquias de personajes que hayan brillado de algún modo en la Humanidad, ha hecho que con excesiva frecuencia se prescinda de la lógica que nos demuestra que muchas de las atribuciones dadas a algunos objetos no resisten a un serio análisis. La crítica actual, más concienzuda que lo era en los tiempos pasados (y no hay que remontarse siquiera a un siglo), va depurando mucho, aun cuando queda bastante por depurar, y a ello debemos contribuir en la medida de nuestras fuerzas, pues la Historia no debe componerse de fantasías, siquiera éstas sean amparadas por la piedad o la poesía, las cuales han hecho pasar como dogmas infinidad de ficciones. Así oimos hablar a todas horas del "pendón morado de Castilla", sin que hayan bastado a echar por tierra este error las eruditas disertaciones de don Antonio Cánovas del Castillo, los generales Suárez Inclán y Fernández Duro, el Conde de las Navas y otros prestigiosos críticos que de ello se han ocupado.

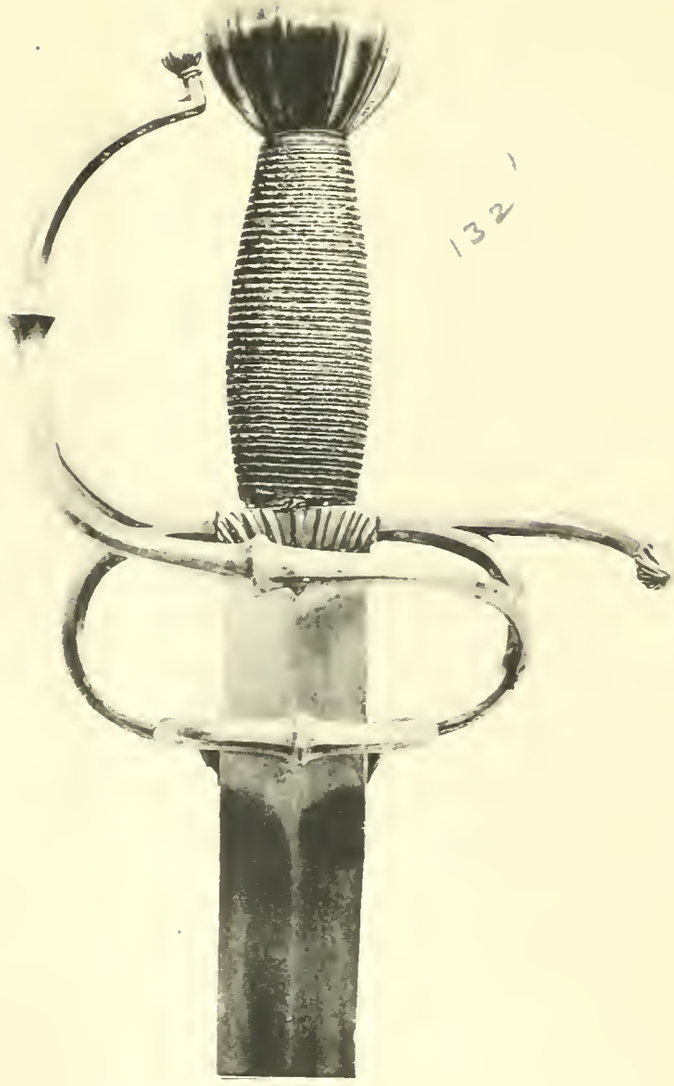
Los poetas son, por regla general, los que más contribuyen a sostener estas fábulas.

Bien reciente está el estreno de una obra dramática, cuya acción se desarrolla en el siglo XVI, en una histórica ciudad castellana.

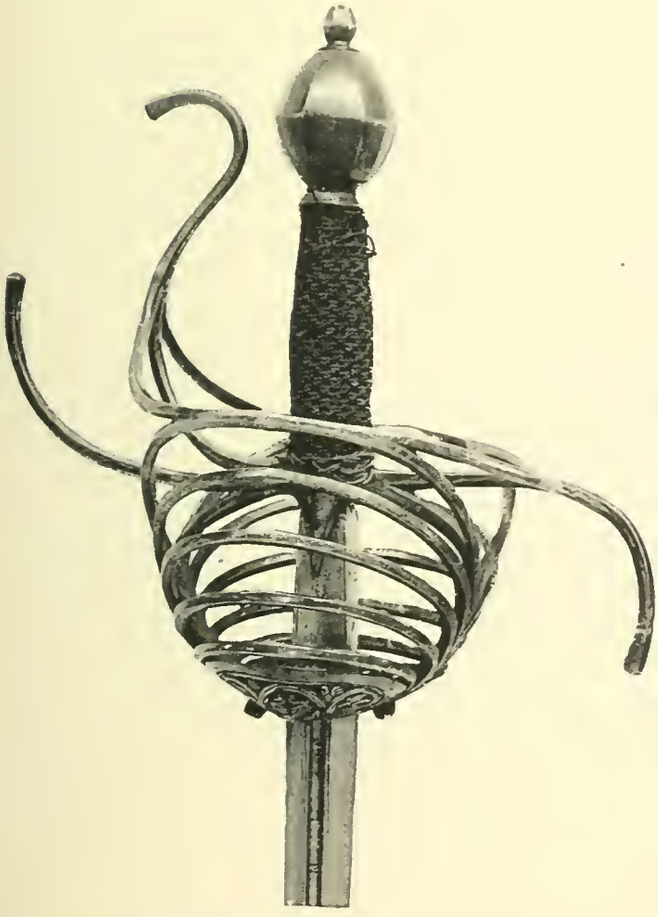
Entre las acotaciones anacrónicas que en el libreto se hallan está la de hacer aparecer las calles adornadas con gallardetes de *los colores nacionales rojo* y *gualda*. El escritor ignoraba, sin duda, que estos colores como enseña española datan solo de mediados del siglo XIX, aun cuando para la marina fueron adoptados por Carlos III.

Ninguna artista teatral, desde las tiples de ópera a las cupletistas, prescindirá de la enorme peineta de teja, cuando trate de vestirse de maja de la época de Goya, sin tener en cuenta que la aparición de ese adorno femenino coincide, poco más o menos, con la época del falleci-

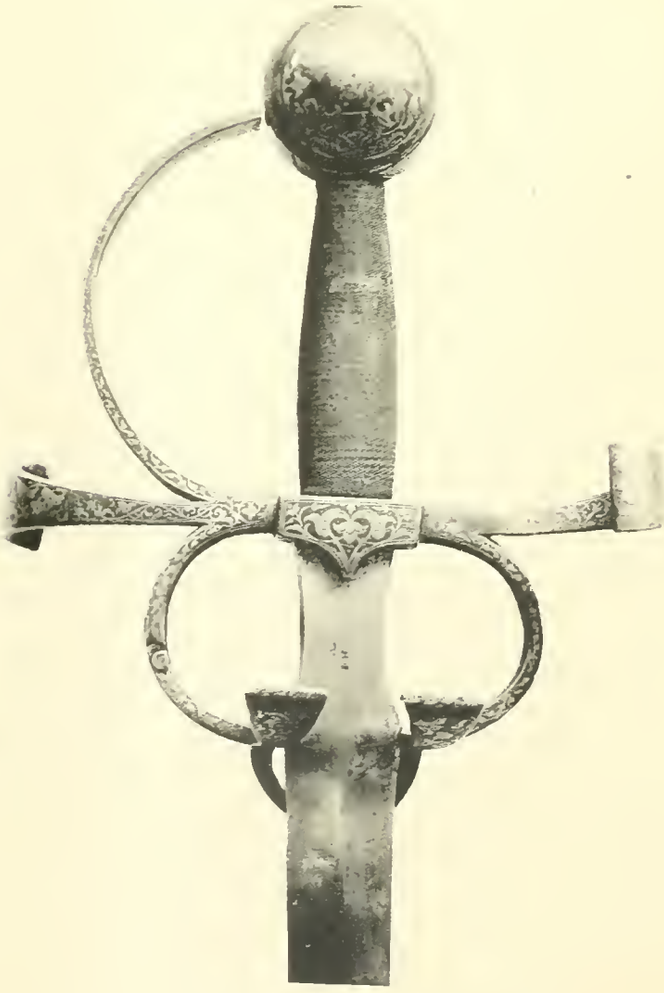
Espada del Gran Capitán.



Espada de Cárlos V.



Espada del Siglo XVI al XVII.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Espada de Pizarro.

miento, en Burdeos, del insigne artista, el cual jamás pintó una peineta de teja en sus cartones de tapices, retratos, ni otros cuadros en los que figuraran mujeres de las distintas clases de la sociedad.

Larga tarea sería la de enumerar los infinitos anacronismos y errores que han sido tomados como indiscutibles verdades por el vulgo, más o menos ilustrado; así es que nos limitaremos por ahora a presentar un caso, que pudiéramos llamar de actualidad, por tratarse de un objeto que se supone perteneció a un personaje español que obtuvo los honores del culto y cuya memoria va a honrarse en estos días. Nos referimos a una supuesta espada del fundador de la Compañía de Jesús, Iñigo Yáñez, o sea San Ignacio de Loyola.

Hace algunos años que, por cierta personalidad catalana, nos fué consultada la certeza de la atribución de una espada que existía en la iglesia de Belén, en la ciudad condal, y que tradicionalmente se suponía haber pertenecido a San Ignacio antes que el Santo fundador trocara en humildes hábitos los marciales arreos. A la vista de la fotografía que de la espada se nos mostró, dudamos, desde luego, de la exactitud de la atribución, pues las características del puño y del pomo, que es lo que únicamente conserva de la guarnición, responden más a un arma de principios del siglo XVII que no a una de un siglo anterior, como necesariamente había de ser la que Iñigo Yáñez usara como soldado al ser herido en el asedio de Pamplona (1521). Cabía, no obstante, aventurar la hipótesis de que al arma le hubieran colocado una guarnición en época posterior.

El nombre del espadero, Gonzalo Simón, que firma la hoja, nos era conocido, si bien entonces careciamos de datos ciertos respecto a la época en que este artífice trabajó en Toledo; pero al hallar obras suyas fechadas en 1617, es decir, casi un siglo después de que pudiera la espada de que tratamos ser usada por Iñigo, toda la tradición cae a tierra y resulta inocente el tributar a esta arma honores de reliquia, como se hizo en el pasado año con ocasión de las fiestas del IV centenario de la conversión del Santo. Por entonces hasta se dió una conferencia pública, que tuvo por tema el de la autenticidad de esta espada. Confesamos con pena el no haber asistido a oir la disertación, pues de haberlo hecho, el virtuoso sacerdote, a cuyo cargo estuvo, no se hubiera atrevido a exponer afirmaciones como las que por referencia supimos; esto es, que dos marcas que se ven en los cantos del recazo corresponden a las iniciales de Iñigo

Yáñez; que era la costumbre de los caballeros poner éstas o su nombre en tal sitio, y que esto lo afirmaban entre otras personalidades la de quien esto escribe. Ahora bien, ni nosotros conocemos un solo caso en que así se haya hecho y huelga decir que menos podíamos haberlo afirmado sin conocerlo.

Con los datos expuestos, y a la vista de los tipos de espadas del siglo XVI y del XVII, que aquí presentamos, creemos que bastará para demostrar lo infundado de la piadosa tradición y para evitar que se exponga al culto y tributen honores de reliquia a una espada que Gonzalo Simón tendría que haber forjado antes de nacer. Esto nos trae a la memoria un gracioso caso de atribución. Un coleccionista del pasado siglo, el Sr. Romero Ortiz, reunió un sinnúmero de recuerdos históricos más o menos fantásticos. Parte de ellos figuraron en una Exposición retrospectiva que se celebró en Santiago de Galicia. Allí había, entre otros anacronismos, unas pistoleras bordadas del siglo XVIII, atribuídas a los Reyes Católicos, pero lo que más nos maravilló fué el ver un cigarro puro intacto metido en un estuche, con un epígrafe que decía así aproximadamente: "Ultimo cigarro que fumó el general D. Diego de León al ir a ser fusilado."

Algo parecido a esto podría ser el epígrafe de esta pseudo-reliquia. "Espada que pudiera haber pertenecido a San Ignacio, si Gonzalo Simón hubiese nacido al mismo tiempo que Carlos V."

JOSÉ M.ª FLORIT

UNA OBRA INTERESANTE DE CHURRIGUERA

EXCURSION AL NUEVO-BAZTAN

En la provincia de Madrid, limitando con la de Guadalajara, y a nueve leguas de la capital saliendo por la carretera de Alcalá, se halla el pueblo de Nuevo-Baztán.

Está situado este lugar en una extensa meseta de terreno feraz, circundándole por E. y S. montes de roble y encina, y por N. y O. viñas pobladas de olivos, que sirven de entornado marco verde a la obra arquitectónica que vamos a diseñar.

Fué fundado este pueblo, que incluyó en sus mayorazgos, por don Juan de Goyeneche, por los años de 1709 a 1713; era este noble señor (1) oriundo del valle del Baztán (Navarra), y en recuerdo, indudablemente, de su tierra natal, dió el nombre que lleva a este lugar de la provincia de Madrid; desempeñó el cargo de tesorero de la reina D.ª Mariana de Neuburg (1699), y pasó luego a ejercerlo cerca de Isabel de Farnesio, conservándose cartas a él dirigidas por esta última señora, con expresivo encabezamiento, prueba de la amistad que le profesaba.

De espíritu amplio, emprendedor y activo, este señor solicitó (en 1696) el privilegio, que se le concedió, para imprimir y componer las antiguas *Gazetas*, privilegio que tenía el Hospital General y que aquél adquirió, comprometiéndose a pagarle 400 ducados de renta; ya en sus manos, cambió el nombre de *Gazetas* por el de *Gaceta de Madrid*, que conserva hasta el día (2). También consiguió para su hijo D. Francisco, quien en 1728 toma el hábito de Santiago, los títulos de Conde de Saceda y Marqués de Belzunce (éste en 1731), el primero de los cuales da nombre al palacio del Nuevo-Baztán durante mucho tiempo.

(1) Autor del libro *Executoria de la nobleza, antigüedad y blasones del valle de Baztán*. (Raros, Biblioteca Nacional.)

(2) *Bosquejo histórico documental de la "Gaceta de Madrid"*. (D. Juan Pérez de Guzmán.)

D. Juan de Goyeneche adquiere, en no alto precio, los terrenos que desde el siglo XVI se conocían por *el bosque de Acevedo*, y llama al escultor y arquitecto D. Josef de Churriguera, jefe de los Churrigueras, quien por encargo suyo, y a sus expensas, construye un palacio, plaza e iglesia, en un solo cuerpo de edificio, todo de piedra berroqueña; el mismo maestro traza las calles del pueblo, tiradas a cordel y guardando el mismo orden los tejados, resultando aquel lugar de un aspecto original y señorial al mismo tiempo, y completa el fundador sus propósitos al establecer allí las importantes y artísticas industrias y manufacturas de las que luego se hará mención.

El edificio (palacio-iglesia) es una bella obra firmada por Churriguera, como queda indicado, poco conocida a pesar de su proximidad a la Corte, y estimamos interesante para nuestros lectores su descripción, por pertenecer al arte de una época (siglo XVIII) menos tratado que otros en el BOLETÍN de nuestra Sociedad.

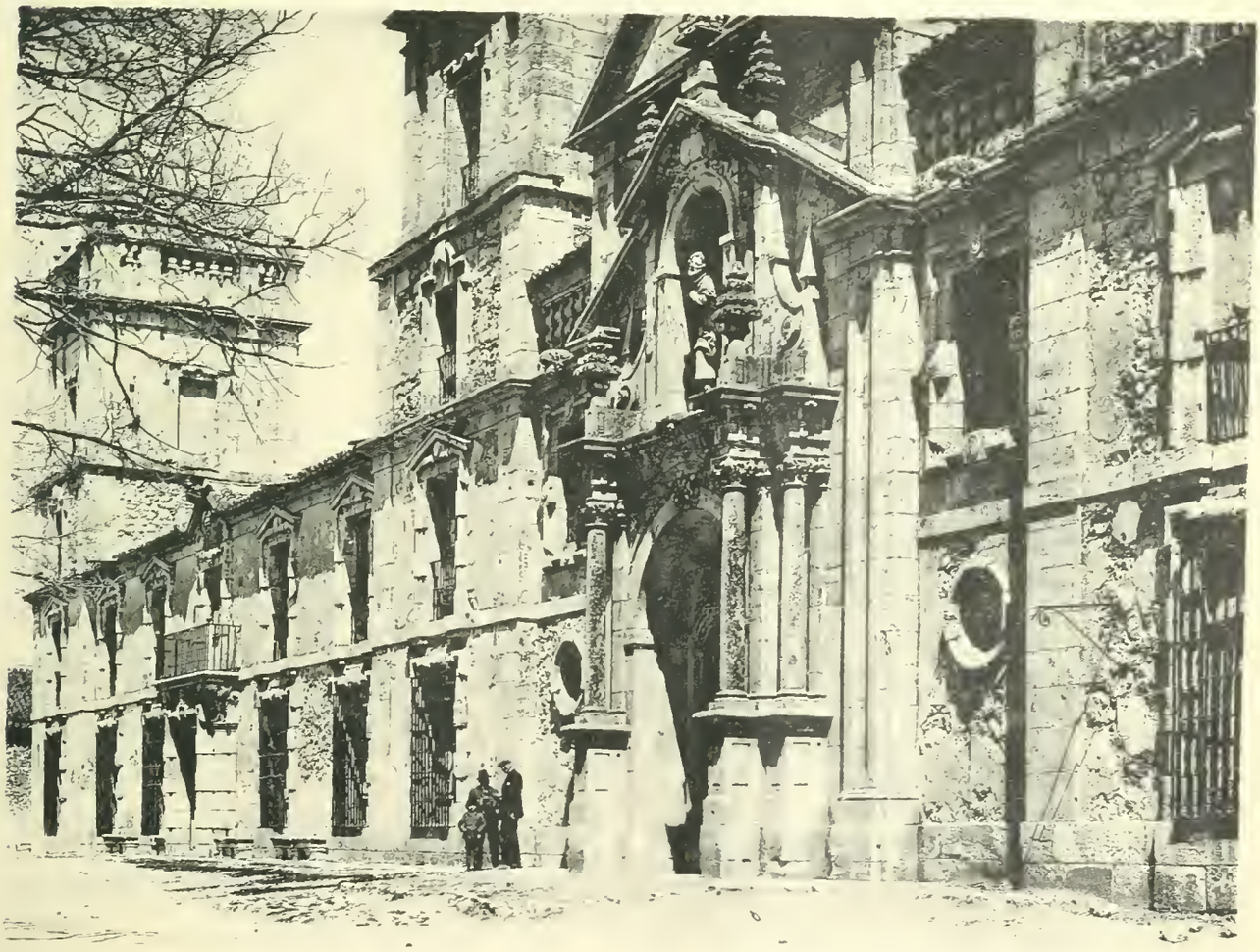
Las fotografías dan la mejor idea del edificio, cuya principal belleza está en el conjunto, por lo armonioso de sus grandes líneas y la esbeltez de sus torres de elegante traza, así como también en sus decorativos y poco recargados adornos; advirtiéndose al ver este monumento quees una obra en la que el artista trabajó a su gusto, con libertad y sin trabas por parte del señor que le encargó la ejecución de la misma.

Consta de dos plantas el palacio, que es la parte izquierda de la fachada del edificio (la iglesia corresponde a la derecha), flanqueada esta fachada por dos torres y un torreón, y obedece toda la obra a una ordenación clásica, aunque influída en todos sus elementos por el gusto barroco de la época.

La puerta del palacio propiamente dicho, de líneas severas, aparece encuadrada por un baquetón cortado por fuertes franjas de las hiladas alternadas de los sillares; las esquinas del citado baquetón están dobladas para dar más fuerza a la línea, dulcificada tan solo por unas cabezas (que arrancan de otros, no profusos, adornos) y un mascarón central, que son francamente churrigueresco y que unen sus líneas a las del balcón principal.

Las tres torres aparecen con la gallardía de las madrileñas del siglo XVII, rematadas por los tejados de pizarra a cuatro aguas, y sobre éstos otros pequeños cuerpos, con ventanas, que terminan en pirámides,

Fachada del Palacio e Iglesia



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Puerta de la Iglesia y torreón del Palacio.

NUEVO BAZTAN (MADRID)

136 ✓

Portada de la Iglesia con la Imagen de S. Francisco

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Puerta principal del Palacio

de las que surgen las flechas de sus veletas; el único torreón está coronado por una balaustrada de piedra, con airosos remates.

En el interior del palacio, amplio zaguán comunica con el patio; es éste de construcción sencilla y fuerte, formado por arcos de medio punto (recuerda el estilo de Herrera), con pozo en el centro que tiene su hierro bien forjado, y le prestan poética sombra altos árboles que rebasan la línea de los tejados; las crujías del edificio son espaciosas, y en uno de sus salones instalaron los Condes de Saceda, dueños del palacio, un pequeño teatro que funcionó muy posteriormente a la fundación, ya en la época del romanticismo, en el que se representaron apropósitos y recitaron versos los poetas más en boga en aquellos años, quienen en unión de otros invitados salvaban en pocas horas, con buenos tiros de mulas, las nueve leguas que separaban de la Corte a tan espléndida posesión.

La escalera que arranca del zaguán recuerda, en su traza, a la de la Real Academia de San Fernando, aunque es aquélla más pequeña; los suelos del palacio conservan interesantes azulejos, en los que dominan los tonos verde y amarillo, y hace pocos meses se levantó el pavimento de una habitación en el que se representaban las cuatro estaciones, obra de cerámica hecha en el mismo pueblo.

La portada de la iglesia es una joya de este estilo, colocada en la fachada del edificio, que sin llegar a ser académica, respeta los principios constructivos, con entablamento apoyado sobre cuatro columnas de mucha esbeltez; encuadra esta portada un arco de medio punto que cobija, a su vez, el hueco de la puerta, a la que sirve de marco una fina moldura barroca.

Encima del entablamento aparece una hornacina de buenas dimensiones con la figura (bien ejecutada por el mismo Churriguera) de San Francisco Javier: remata todo este cuerpo de entrada otro frontón, que acusa la cubierta a dos aguas.

El interior de la iglesia, de buenas proporciones y hermoso crucero, tiene un retablo de mármol de Cuenca, con la imagen de su santo titular, que se destaca sobre unos cortinajes imitados en yeso, de tonos dorados, de peor gusto que otros detalles de la obra. En la sacristía se conserva un magnífico *paño de tumba*, de terciopelo negro, bordado en

sedas de varios colores, hecho en los talleres que instaló D. Juan de Goyeneche en el mismo pueblo.

El edificio, orientado a poniente, está aislado de todas las casas del pueblo, y por su parte de saliente se une con unos fuertes arcos de medio punto a la llamada "plaza de toros", de mucha extensión y formada por amplio balconaje de arcos rebajados y barandillas de hierros forjados, sostenidas éstas por pequeñas pilastras con remates floreados; desde estos balcones se presenciaban las corridas de toros allí organizadas al principio de la fundación del pueblo, y a las que consta que asistieron en varias ocasiones las personas reales; creemos que no debió ser construída esta importante plaza solamente para correr toros, sino que además se utilizaba para picadero y como desahogo de las caballerizas del palacio, que tenían salidas a la misma.

A la plaza del pueblo, que sombrean corpulentos álamos, da la fachada principal del monumento, y tiene aquélla una gran fuente central, formada por delfines que sostienen con sus colas el tazón, todo ello de un dibujo muy propio de este estilo.

No es ocasión de juzgar el arte del maestro Churriguera, pero contemplando este edificio de indudable belleza, vemos lo exagerado de los juicios de los detractores de aquel arte (Jovellanos, Llaguno, Ceán Bermúdez, Ponz) que vino como reacción de las formas frías de los monumentos anteriores a la época barroca (1). Esta obra arquitectónica de uno de los *tres grandes heresiarcas*, como llama Menéndez y Pelayo a Churriguera (son los otros Narciso Tomé y Ribera), no fué sin duda la que inspiró a Jovellanos esta descripción del arte del maestro, "cornisamentos curvos oblícuos..... ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas..... pedestales enormes, sin proporción.... y por todas partes parras y frutales y pájaros que se comen uvas y serpientes que se emboscan en la maleza: por todas partes conchas y corales, lazos y moños y bulla y zambra y despropósitos insufribles" (2).—No, en este

(1) Recordemos que esta arquitectura no debía llamarse *churrigueresca*, sino *borrominesca*, pues este gusto vino de Italia muy anteriormente, con el estilo creado por Borromini, que difundieron en España, Sebastián Herrera *el Mozo*, Francisco Rizi y Donoso, y luego Pedro de Ribera, exagerándolo mucho.

(2) Nota al *Elogio de D. Ventura Rodríguez.*

palacio no hubo más *bulla* y *zambra* que la de sus fiestas de toros y teatro, a las que nos hemos referido.

La importancia de este monumento barroco la indica también Ceán Bermúdez, pues sólo cita del maestro estas obras..... "Después *se echó* (Churriguera) *a hacer grandes obras* y erigió los edificios de la población del Nuevo-Baztán a expensas de D. Juan de Goyeneche y su casa principal en Madrid, que es la que ocupa al presente la Real Academia de San Fernando". Y Llaguno dice que después reinando Carlos III se picó la fachada, sustituyéndose la puerta de Churriguera, por considerarla de mal gusto, por la que hoy tiene; fué entonces este edificio Aduana y Estanco del Tabaco antes de Academia y Gabinete de Historia Natural. Hay opinión contraria a ésta de Ceán (que es también la de los descendientes de Goyeneche), que supone que la casa en cuestión es la señalada hoy con el núm. 9 de la calle de Alcalá.

Se manifiesta en nuestros días una rehabilitación del estilo barroco en España, saliendo a luz publicaciones gráficas en las que se admiran interesantes ejemplares del estilo, así como en la obra alemana de Otto Schubert *Der Barock in Spanien*, en la que se cita con elogio la arquitectura de Nuevo-Baztán (1).

Entre las varias fábricas y manufacturas que estableció el fundador en el Nuevo-Baztán merecen citarse las de paños finos y sargetas ordinarias, tejidos de tisues de oro y plata, y vidrios y cristales que llegan, a pesar de la corta vida de la fábrica, a competir con los de La Granja; se conservan vasos y otros objetos de vidrio, y conocemos tiras de terciopelo con aplicación de seda, hechos en aquel lugar, todo ello de buen gusto y esmerada labor; también en el vecino pueblo de la *Olmeda* estableció D. Juan de Goyeneche talleres para la fabricación de paños y sombreros para el ejército.

Como detalle curioso vimos en el Nuevo-Baztán (en lamentable abandono, por cierto) una carroza *de gala*, de estilo barroco en armonía con el gusto del edificio, construída para entretenimiento del hijo del fundador (siendo aquél niño), muy original por su tamaño reducido, a propósito para ser tirada por jacas de una alzada como la que monta el Príncipe Baltasar Carlos en el retrato famoso.

(1) Según nuestras noticias, este libro aparecerá en breve, traducido al castellano.

Al presente se conserva en buen estado toda la obra de fábrica del palacio e iglesia anexa, propiedad de los herederos de D. José Muñoz de Baena y Goyeneche, recientemente fallecido; pero el pueblo perdió su vida al cesar sus industrias, y su principal encanto cuando se aserraron para convertirlos en tablones los hermosos árboles de sus alamedas, varias veces centenarios.

JULIO CAVESTANY

Diciembre, 1921.

CONMEMORACIÓN DE LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (1892-1922)

En el año 1892, tres ilustres e infatigables excursionistas, los señores D. Enrique Serrano Fatigati (desgraciadamente fallecido), D. Adolfo Herrera y el Conde de Cedillo, decidieron fundar una Sociedad que, fomentando el turismo, diese a conocer nuestras regiones españolas donde se pudieran estudiar sus espléndidos monumentos y obras de arte.

Merced a su entusiasmo y buena voluntad, la Sociedad fué creciendo y aumentando el número de socios hasta llegar al estado floreciente que hoy alcanza. Las excursiones fueron multiplicándose, siendo rara la región española que no haya sido visitada, ya particular o colectivamente, por consocios nuestros. Además, y con el exclusivo objeto de popularizar el arte y que los monumentos que se visitaban fuesen conocidos por los socios que por sus ocupaciones no pudiesen realizar las excursiones, se fundó un BOLETÍN, órgano de la Sociedad, en que está recogido cuanto de notable se ha visitado en los últimos treinta años, formando un extenso catálogo o inventario de obras artísticas.

Durante los años que han pasado han desaparecido del mundo de los vivos la mayor parte de los antiguos socios, dejándonos como muestra de su actividad y entusiasmo por nuestra Sociedad excelentes trabajos publicados en nuestro BOLETÍN.

Queriendo los que la componemos actualmente rendir un homenaje a la benemérita Sociedad, decidimos, para conmemorar el XXX aniversario, realizar una excursión a algún sitio de los más visitados por nuestros antecesores, y el más indicado en este sentido fué El Escorial, uno de los primeramente visitados en la época de su fundación.

El domingo 14 de Mayo, y presididos por el Conde de Cedillo, que lo es ahora de la Sociedad, fuimos al Real Sitio de San Lorenzo bastantes socios y entre ellos algunas señoras.

En el Monasterio nos recibieron el Administrador del Real Sitio, señor Sotillo, y el Padre Antolín, empezando en seguida a recorrer el soberbio edificio para admirar una vez más cuanto de notable encierra y podérselo mostrar a algunos extranjeros que nos acompañaban.

Empezó la visita por la iglesia, pasando rápidamente por los 44 altares o capillas que en ella existen, deteniéndonos en la capilla mayor para admirar el famoso retablo de 14 metros de alto con sus jaspes, mármoles y bronces dorados de sus cuatro cuerpos, y en el segundo de éstos los cuatro evangelistas, de León y Pompeyo Leoni, así como los cuadros de Zuccaro y las famosas estatuas del César Carlos V y su familia y el austero Felipe II y la suya, colocadas sobre sus enterramientos. Entramos en la sacristía, estudiando en ella los famosos cuadros de Ribera, el Greco, Jordán, Van Dyck, Tintoretto, Herrera, Veronés, y principalmente el conocidísimo de Claudio Coello, que oculta a miradas profanas la *Sagrada Forma*. Seguimos después por la Sala capitular, las escaleras con su famoso techo, las habitaciones del Palacio con sus espléndidos tapices, de Goya, Teniers, Wouwerman, las habitaciones de maderas finas, el despacho de S. M. el Rey, y, por último, los panteones de Reyes e Infantes y las habitaciones de Felipe II y su hija la Infanta Isabel Clara Eugenia, tan admirablemente reconstituidas por D. José María Florit; saliendo por las galerías en que están los archeros de guardia, alguna de cuyas figuras dió un susto a las señoras que nos acompañaban al desembocar rápidamente en ellas.

En el almuerzo, celebrado en el Reina Victoria, hubo la mayor animación entre los excursionistas, congratulándose todos de la excelente idea de conmemorar fecha tan agradable para nuestra benemérita Sociedad.

Por la tarde, y cuando nos disponíamos a continuar nuestra visita al Monasterio, llegaron inopinadamente sus Altezas el Príncipe de Asturias y el Infante D. Jaime, a quienes saludamos y ofrecimos nuestros respetos.

La Biblioteca con todos sus tesoros nos fué mostrada por el Padre Antolín, enseñándonos varios ejemplares notables por su rareza, entre ellos la famosa *Biblia políglota*.

A las seis de la tarde regresamos a Madrid, encantados del agradable día pasado y agradecidos a las atenciones que tuvieron con nosotros, haciendo votos para que la Sociedad pueda celebrar el LX aniversario de su fundación.

LA REDACCION

BIBLIOGRAFIA

El Cardenal Cisneros, Gobernador del Reino. *Estudio histórico por el Conde de Cedillo. Publicado por acuerdo y a expensas de la Real Academia de la Historia.* Madrid, 1921.

Este hermoso estudio sobre una de las más grandes figuras de la Historia de España fué encargado al Conde de Cedillo por la Real Academia de la Historia para conmemorar el cuarto centenario de la muerte del insigne Cardenal, y dicho señor, en un tomo de 431 páginas, ha hecho el trabajo más completo y mejor de los publicados hasta ahora sobre Fray Francisco.

Empieza su libro el Sr. Conde de Cedillo con la muerte del Cardenal en la villa de Roa, y después en los sucesivos capítulos va tratando de los hechos todos del gobierno de dicho purpurado.

Con mucha razón considera a Cisneros como el campeón del orden, puesto que sofocó los alborotos de Burgos entre el Obispo, por una parte, y el Condestable, de la otra, ayudado del Corregidor de la Ciudad; las luchas en Andalucia entre varios nobles por disputarse sus estados, y principalmente promovidas por D. Pedro Girón, primogénito del Conde de Ureña; el alzamiento realista de Huéscar; la rebelión de Málaga y de Velázquez de Cuéllar, en Arévalo, y los motines de León y Salamanca.

Trata de la creación de la gente de la Ordenanza, milicia ciudadana para reprimir las luchas entre los nobles y tener una fuerza por si hiciese falta para la seguridad de los reinos, del fomento de la Artillería, organizando tres grandes depósitos militares en Málaga, Medina del Campo y Alcalá de Henares, construyendo algunas piezas llamadas San Francisco, que producían tan gran estampido que se decía entonces: "Guárdate de San Francisco".

No olvida, al tratar en su libro del Gobierno interior, la administración de Justicia y de la Hacienda.

Así como de la habilidad que tuvo Cisneros para desbaratar la coaligación de algunos grandes contra él formada, consiguiendo que todos fueran acogiéndose a la gracia del Cardenal.

Enumera los hechos acaecidos en la proclamación de Carlos I como Rey de España, los consejos de Cisneros a D. Carlos para que no tomase el título de Rey sin contar con las Cortes del Reino, así como las luchas con los flamencos, que querían avasallar al Regente.

Desmiente el que Cisneros muriese envenenado, como se ha propalado por algunos historiadores, y enumera uno por uno todos los hechos de la vida del Regente del Reino, su política exterior y la que tuvo con Aragón, Navarra y Portugal, así como en Italia y sus relaciones con Francia e Inglaterra. La intervención de Fray Francisco en los asuntos de Nuevo Mundo, sus hechos contra los berberiscos y turcos para domar las audacias del feroz corsario Barbarroja.

Trata de la universalidad de facultades y hace un resumen de la regencia de Cisneros presentándonosle como hábil político, enérgico cuando era necesario, sabiendo perdonar aún a sus mayores enemigos, austero para sí, pero celoso de las prerrogativas del Gobernador del Reino, cuyo cargo rodeó de esplendor en público, aunque él en el interior de su morada viviese en una modestia excesiva.

En los últimos capítulos manifiesta el sentimiento producido por su muerte, las alabanzas a él dirigidas y la bibliografía cisneriana desde los escritores contemporáneos del Cardenal hasta nuestros días, y hace un parangón de los Cardenales Cisneros y Richelieu, citando la obra del abate Richard, en que sale bastante mal parado el Cardenal Francés.

Aunque por tratarse de nuestro querido Presidente, a quien todos en esta Sociedad queremos y admiramos, debiéramos ser parcos en los elogios, es tan atrayente su última obra y está escrita con tal galanura de estilo que no podemos menos de alabarla como se merece; y para que nuestros lectores vean la imparcialidad de nuestro juicio, citaremos lo que sobre ella ha escrito en *La Época* el distinguido escritor Sr. Araujo Costa, y que dice así:

"El Conde de Cedillo es historiador concienzudo. En toda su labor no existe frase, juicio, noticia, anécdota ni relato que no tenga sólido fundamento ya en los archivos, ya en la copiosa bibliografía cisneriana, española y extranjera.

El Cisneros de Cedillo es en su género una obra fundamental, definitiva."

Después de leída la obra del Conde de Cedillo, agradeciendo lo escrito sobre ella por el Sr. Araujo Costa, encontramos justísimo su juicio y deseamos ver pronto el segundo tomo, en que estarán los documentos que el Sr. Conde ha consultado al escribirla y felicitémosnos de que una obra como la que nos ocupa haya sido escrita sobre figura tan relevante como el gran Cardenal Francisco Giménez de Cisneros.—*La Redacción*.

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'á nos jours. *Publiée sous la direction de André Michel. Tome VI. "L'Art en Europe au XVIIe siècle". Première partie. Librairie Armand Colin. Paris.*

ÍNDICE

Libro XVII.—El arte italiano en tiempo de Bernini.—La Arquitectura, por Marcel Reymond.—La Pintura, por André Peraté.—La Escultura, por André Michel.

Libro XVIII. — Los comienzos del arte monárquico francés; primera mitad del siglo XVII.— La Arquitectura, por Henry Lemonnier.— La Pintura y el Grabado, por el mismo.

Libro XIX.—El arte en los Países Bajos y en España.—La escultura flamenca y holandesa, por Paul Vitry.—La pintura flamenca y holandesa, por Louis Gillet. El arte español, por Pierre Paris (1).

(1) La importancia de esta obra nos mueve a escribir una referencia algo extensa de su contenido, especialmente en la parte dedicada al arte italiano y al francés, que son las que a nuestro juicio ofrecen más interés y novedad.

EL ARTE ITALIANO

Al comenzar el siglo XVII no se verifica en Italia ningún cambio artístico de importancia; el Papado sigue conservando, como en el siglo XVI, la preponderancia artística de igual manera que la preponderancia política, y la evolución que se produce no reconoce más causa que la supremacía creciente del Pontificado. Después de las luchas del siglo XVI viene la paz prolongada del XVII, el desarrollo del poder y de la riqueza romana y las artes serán su manifestación más elocuente. Nada cambia en el carácter cristiano de la edad precedente, pero el arte será más suntuoso y más brillante; las iglesias, con su riqueza, cantarán las glorias del Papado. Nunca se manifestó el arte italiano con un desbordamiento de alegría triunfal y de riqueza semejante.

La contrarreforma dió a las artes una austeridad contraria al espíritu del Renacimiento; pero en el siglo XVII la Iglesia triunfante considera que el Renacimiento puede serle útil y pone esa fuerza a su servicio. Lo que hicieron los Césares por el pueblo romano, lo harán los Papas otra vez; a los desheredados del mundo se les ofrecerán los goces de la tierra al prometerles los del Paraíso y las iglesias serán para ellos un lugar de fiestas, en donde encontrarán reunidos todos los encantos de la Arquitectura, de la Escultura, de la Pintura, de la Música, todos los esplendores del culto desarrollándose ante sus ojos como una representación teatral. En la ornamentación de los grandes espacios es donde el siglo XVII mostró la mayor originalidad, y la principal belleza de este decorado consiste en el empleo de los más ricos materiales y por este hecho se produce una modificación profunda, pues al utilizar los mármoles polícromos, vuelve a encontrar el siglo XVII las iglesias de tipo bizantino, a concebirlas como un conjunto de colores, cuya armonía hay que buscar en todas sus partes, desde el suelo hasta la cúpula. En Roma pueden considerarse dos grandes períodos: el primero hasta 1630, como de transición con la época anterior, representado por Maderna, y la obra capital, la construcción de la nave y la fachada de San Pedro; el segundo, más interesante y más original, representa el desarrollo completo del arte con Bernini, Borromini, Pedro de Cortona y Carlos Rainaldi.

Primer período

Es moda de los críticos el censurar a Maderna, sin tratar de comprender el espíritu que informa su obra. Los Papas nunca se conformaron con la forma de cruz griega para la Basílica de San Pedro y se hicieron proyectos en el siglo XVI para la construcción de una nave grande. Las dificultades que ofrecía las resolvió Maderna con tanta habilidad y acierto, que tal vez no fuera posible hacer cosa mejor. Por otra parte, la impresión de grandeza que produce el interior de San Pedro es indiscutible y se necesita una prevención grande para no sentirse sobrecogido por ella al penetrar en el templo.

Lo mismo ocurre con la fachada, que, para comprenderla, es preciso hacerse cargo de que se trata más bien de un edificio independiente, colocado ante la iglesia, con un pórtico, que sirve de peristilo, y una gran sala encima destinada a las ceremonias.

Tanto las columnas como las estatuas que rompen la monotonía de las líneas, sin destruir en lo posible la perspectiva de la cúpula, fueron una solución acertada, que, con variaciones, se reproduce en otras muchas iglesias. También Maderna introdujo reformas en el decorado, con el empleo de los relieves, que ocupan toda la superficie disponible y cuadran mejor que la pintura con las grandes dimensiones de las nuevas iglesias, completada con reaparición de las estatuas en las líneas arquitectónicas, que dan más fuerza al decorado.

Después de Maderna, Bernini es el punto culminante de la segunda parte de este siglo, que se completa con Borromini, Pedro de Cortona y Carlos Rainaldi.

Bernini es, ante todo, escultor, y como arquitecto permanece fiel a las reglas esenciales del arte clásico.

Borromini es solamente arquitecto y, por lo tanto, da una importancia mayor a las cuestiones de construcción y es el más audaz de todos aquellos artistas.

Cortona se parece más a Bernini, y como pintor que también es, manifiesta en sus construcciones un movimiento y una delicadeza extraordinarias.

Rainaldi es arquitecto nada más, igual que Borromini, pero menos atrevido, continúa el estilo de sus predecesores, distinguiéndose especialmente por el empleo bellísimo que hace de las columnas. En San Pedro, Santa Inés, San Andrés, Santa María in Campitelli, Santa María dell'Orto, etc., encontramos obras notabilísimas de estos artistas, sobre todo en las iglesias de dimensiones reducidas, en las que pudieron estudiar con más libertad nuevas plantas y alzados con más sutiles rebuscamientos de belleza, sin la preocupación de los grandes espacios.

El sinnúmero de palacios que hay en Roma, se explica por el hecho de que el poder de los pontífices no es hereditario en una estirpe, y así ocurre que la familia de cada Papa súbitamente enriquecida con el advenimiento de uno de sus miembros al solio pontificio, se esfuerza en construir una vivienda más suntuosa cada vez, formando una serie espléndida desde el palacio de San Marcos, construído en el siglo XV, para Pablo II, hasta el palacio Braschi, del siglo XVIII, construído para Pío VI. Del siglo XVII son el palacio y villa Borguese, el palacio Barberini, obra de Bernini, el palacio Ludovisi, la villa Pamphili, el palacio Chigi y, por último, el palacio Doria, obra de Valvassori.

Pero la obra monumental fué la columnata de San Pedro. Renunciando a la idea de rodear la plaza con grandes construcciones, Bernini concibió esta obra como un gigantesco pórtico con 284 columnas y 164 estatuas, que al repetir el motivo ornamental de la fachada se une a ella íntimamente y toda la inmensa plaza forma como un atrio, que conduce a la catedral del Catolicismo. Los mismos adversarios de Bernini tuvieron que reconocer que esta es una de las obras maestras de la Arquitectura.

Venecia.—El siglo XVII se abre con Longhena, cuya obra más importante es la Salute (1630).

Si se comparan los monumentos de Roma con los de Venecia, bien sean iglesias o palacios, lo primero que nos llama la atención es que en Venecia todo parece hecho para el exterior, para el embellecimiento de la ciudad, mientras que en Roma el interés mayor está en los interiores. Y esto es una tradición que tiene los orígenes más

remotos; desde la Ca d'oro y el palacio Ducal hasta la Salute, todas las fachadas son una maravilla de buen gusto y de riqueza, y Venecia por esta razón es, desde el punto de vista de la belleza arquitectónica, una ciudad única en el mundo.

La grandiosa puerta que se destaca a la entrada de la iglesia como un magnífico arco de triunfo parece, no sólo la puerta de la iglesia, sino también la de la ciudad.

Es una de las maravillas más grandes de Italia esta puerta, en donde el artista ha sabido aunar, de modo magnífico, la riqueza del decorado con la fuerza de las líneas arquitectónicas. Sólo los venecianos eran capaces de idear una entrada semejante para una iglesia, y después de ellos nadie ha vuelto a realizarlo.

Uno de los caracteres más importantes de la arquitectura veneciana, que la separan claramente de la romana, es el empleo de columnas exentas en el exterior de los edificios y sobre todo de columnas acanaladas, debido a la calidad de la piedra de Italia, cuyo grano es fino como el de la piedra de la Isla de Francia, a diferencia de la piedra de Roma, que se presta menos a este género de trabajo.

Génova.—Elogia extraordinariamente la iglesia de l'Annunziata como uno de los más hermosos ejemplos de la suntuosidad del siglo XVII.

Florencia.—La riqueza de los Médicis se encuentra en las construcciones religiosas, tanto como en sus palacios, y lo que más les interesa en las iglesias es la capilla funeraria, como, por ejemplo, la llamada de los Príncipes, obra de Nigetti, en donde se acumulan las piedras preciosas como en el fondo de una caja fuerte.

Milán.—La fachada de la catedral por Carlos Buzzi, es una verdadera obra de arqueólogo, que se inspira directamente en la misma catedral, considerándola como un inmenso candelabro de mil brazos que, por encima de la ciudad, eleva la blancura de los cirios.

Turín.—El P. Guarini es una de las personalidades más originales y más interesantes de la historia de la Arquitectura; por primera vez puede decirse que vemos un arquitecto que es a la vez matemático y conoce la resistencia de los materiales y el corte de piedras (el autor olvida a nuestro J. de Herrera). Educado en Roma y en París admiraba los procedimientos científicos del gótico francés y trató de imitarlos. En la capilla del Santo Sudario, de la catedral, y sobre todo en la iglesia de los Teatinos, lleva el arte al extremo y sólo conserva en la cúpula los nervios que se cruzan en el aire y a través de los cuales buscan los ojos otra bóveda que cubra el edificio. La analogía de esta disposición con la del Mirhab de Córdoba, y con algunas linternas góticas de Burgos y Zaragoza, es indudable, pero el autor cree que Guarini va más lejos y que su obra es una creación personal y nueva. Su libro sobre la Arquitectura es sumamente interesante por la audacia con que expresa claramente que el objeto de la Arquitectura no es solamente el resolver cuestiones utilitarias, sino realizar un ideal de belleza, y aplicando este principio juzga que el arte gótico es tan digno de admiración como el arte griego. Cosa extraordinaria en su época.

La pintura italiana del siglo XVII salió de Bolonia para perfeccionarse o transformarse en Roma: el eclecticismo de Carracci no resultó fecundo hasta que se unió al naturalismo del Caravagio. Tal vez los artistas italianos no hayan comprendido

como otros pintores el ritmo de las líneas y la alegría de la luz de Roma, pero tuvieron el don maravilloso que es la característica de Italia, el sentido de la decoración en grande, hasta el punto de que a veces se confunden el arquitecto, el pintor y el escultor. Ahí está el secreto de la atracción inmensa ejercida por Italia sobre las otras naciones: fué entonces como nunca la escuela del decorado. El Guido, Albano, Guerchino, entre otros muchos, sobresalen, y el último, especialmente, en el enorme cuadro que pintó para San Pedro, representando los funerales de Santa Petronila y en el magnífico fresco de la villa Ludovisi, la Aurora. Todos los atrevimientos que luego vinieron por obra de los grandes decoradores romanos son de antemano igualados, y el sentimiento del paisaje y de la atmósfera prestan a la alegoría una fuerza y una vida inesperadas en esta obra.

Baglione, Feti, Sacchi, Maratta, Sassoferrato, pintores romanos, son dignos de mención y sobre todos Pedro de Cortona, con su magnífico techo de la villa Barberini, inmensa glorificación alegórica de esa familia; el del salón de Venus en el palacio Pitti, de Florencia, y el decorado de la iglesia de Santa María en Vallicella, de Roma. Otros muchos habría que citar, pero hay que detenerse ante el Baciccia y el P. Pozzo, representantes del estilo jesuítico.

El nombre del caballero Bernini domina todo el siglo XVII italiano; parece que todo el arte se absorbe y resume en su personalidad genial; hasta sus declarados adversarios fueron en último término tributarios suyos, y su misma obra, a los ojos de la posteridad, se encuentra como sumergida en el resplandor de su personalidad conquistadora. Conforme a los prejuicios dominantes de la moda y de las estéticas contradictorias que sucesivamente han regido en la pedagogía, se ha exaltado o rebajado su obra con igual exageración. El neo clasicismo de fines del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, sólo vieron en Bernini un artista de la decadencia. Sin embargo, Nietzche protestó contra el sentido que ordinariamente se da a la palabra barroco en la definición de los estilos históricos; "solamente los sabios, a medias, y los pedantes, desconocen aún, que se produce como un suceso natural en el ocaso de todo arte grande clásico, cuando las exigencias del sentimiento y del pensamiento llevan consigo una modificación correspondiente de la forma". En el siglo XVII, con el triunfo definitivo del Catolicismo, y con la preponderancia que en la exaltación de este triunfo tuvo la Compañía de Jesús; con el desarrollo de una espiritualidad nueva en la cual el misticismo y la devoción extática ocupan un lugar preponderante, los artistas tenían que satisfacer las necesidades más o menos conscientes de una clientela que sólo encontraba frialdad y timidez en las ingenuas y tranquilas contemplaciones de los humildes primitivos. Era preciso que los santos mostrasen con ademanes patéticos el camino del Cielo, en donde las legiones seráficas respondían con actitudes análogas a sus ardientes plegarias.

Maderna y Algardi, en cierto modo, fueron precursores de Bernini. Las obras más importantes de su primera época son los grandes grupos que por encargo del Cardenal Scipión Borghese hizo para su villa: David, Eneas y Anquises, el rapto de Proserpina, Apolo y Dafne. Esta última, sobre todo, resume las brillantes aptitudes del que había de ser el ordenador del arte pontificio. El busto de Costanza Buona-

relli, la estatua de Santa Bibiana más adelante, indican que en el gran artista se unían un lírico entusiasta y un realista concienzudo.

Imposible seguir paso a paso su carrera, que comprende los pontificados de Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII; por otra parte, sus obras son conocidísimas y llenan las iglesias y las plazas de Roma, bien sea las que ejecutó personalmente o las que bajo su dirección y proyectos realizaron sus discípulos. La transberberación de Santa Teresa en Santa María de la Victoria, marca el punto culminante de su arte y de su genio. La factura extraordinariamente flexible se acomoda a todos los sentimientos del artista y parece que la materia se transfigura hasta llegar a los límites de la expresión.

Stefano, Speranza, Bolgi, F. Baratta, G. Fancelli, C. Porissimi, N. Sale, A. Appiani, etc., colaboradores y discípulos, consiguieron interpretar fielmente el pensamiento de su maestro hasta en sus matices, y quedaron absorbidos por completo en su obra.

FRANCIA

Hacia 1630 se inició en Francia la obra de una generación nueva, y en esta obra ocupa lugar preferente la Arquitectura, puesto que en el reinado de Luis XIII se multiplicaron las construcciones civiles y religiosas. La paz que reinaba después de Enrique IV dió lugar al desarrollo de la riqueza; los grandes señores, los burgueses, etcétera, sintieron la necesidad del lujo y del bienestar y lo satisficieron construyendo suntuosas viviendas; al mismo tiempo, el despertar del sentimiento religioso encontró su expresión en los grandes monumentos que se edificaron para el culto. El centro de todo este movimiento fué París, y si en las provincias merecen citarse algunas construcciones importantes, nada puede compararse al espectáculo de la capital. Ancho campo se ofrecía a los arquitectos, pero su historia es poco conocida. Sabemos que las teorías y los modelos los buscaron en el arte antiguo y en el italiano contemporáneo: el estilo barroco o jesuíta que en Francia tomó una forma particular. El influjo de Miguel Angel, que fué también grande, hay que buscarlo más bien en los elementos decorativos que en las construcciones propiamente dichas. Pero en los edificios civiles hay una parte esencialmente nacional que los diferencia por completo de las construcciones italianas y que podría explicarse por la aparición de ciertas obras técnicas y por la intervención de la ciencia pura en el arte de construir. El plano de las mansiones señoriales es siempre un cuadrilátero: puerta cochera ancha y alta con muro a la calle; patio interior rodeado de construcciones, con la principal al fondo, compuesta de dos pisos y cubierta con tejado a la francesa. En los castillos se adopta el mismo plan, con desarrollo más amplio. En el alzado, o bien se emplean los órdenes clásicos o se suprimen casi los elementos, salvo en las puertas, y aparecen los pasamentos lisos. Tienen estos edificios un aspecto frío y seco, pero la regularidad de las líneas y la armonía de proporciones dan una impresión de dignidad que suple la falta de gracia. Sin embargo, el decorado interior era extraordinariamente rico.

Las iglesias siguen el modelo italiano: una nave ancha con crucero, coro, y detrás, generalmente, una capilla de la Virgen. Fachada principal de varios cuerpos; abajo,

la puerta principal con dos secundarias; primer piso con una ventana y nichos al costado; segundo piso, otra ventana o nicho, coronado por frontones. Decorado todo con estatuas, dentículos y guirnaldas. También repisas invertidas que se convierten en motivo ornamental. La cúpula da, por último, a las iglesias de esta época, fisonomía característica. La nave es de cañón seguido con arcos fajones, sostenidos por pilares entre los cuales se abren las arcadas, que suben, a veces, hasta la bóveda o se dividen en dos pisos. El orden adoptado generalmente fué el corintio o el compuesto. Poco adornadas con pinturas o esculturas, presentan un aspecto triste y frio.

Le Mercier fué uno de los arquitectos más célebres; favorito del Cardenal Richelieu, trabajó en el Louvre, en la Sorbona, en el palacio del Cardenal, y su obra capital es el castillo de Richelieu en Poitou.

F. Monreal construyó en París la iglesia de la Visitación, la de los Minimos, el monasterio de Val de Grace, el hotel Vrilliere, D'Aumont, etc.; en provincias, los castillos de Balleroy, de Maisons, de Cany, de Bemy, etc., y la célebre fachada al patio del castillo de Blois. Val de Grace es su obra capital, aunque no la terminó.

Los arquitectos Mèlezeau, du Cerecau, le Muet y le Vau son de notar; este último construyó el hotel Lambert, continuó la iglesia de San Sulpicio y comenzó el castillo de Vaux, para Fouquet, que es obra grandiosa. Al considerar las obras de estos artistas, que carecen de imaginación y de gracia, hay que atribuirlo a la época en que vivieron, que juzgaba la razón como la cualidad más importante y la antigüedad como único modelo.

En la Pintura, igualmente la antigüedad clásica y la Italia del XVI y la de los Carracci, es el modelo, con algunas influencias flamencas, debidas a los muchos artistas de esa nacionalidad que se establecieron o viajaron por Francia, pero que a su vez estaban italianizados. La corporación de los pintores, que se remontaba al siglo XII, fué poco a poco relajándose merced a los privilegios concedidos por los reyes a otros artistas, dispensándoles de ciertas formalidades, y de esta lucha entre los independientes y la corporación, salió en 1648 la Real Academia de Pintura y Escultura. Se educaban los artistas en familia, puesto que se sucedían muchas veces de padres a hijos en la práctica de su arte. Entraban si no en el taller de un artista reputado, colaborando en las tareas más modestas, y si conocían los libros fundamentales de la religión cristiana y las fábulas paganas, en cambio eran ajenos la movimiento literario, consultando únicamente para la técnica los libros de Durero y de Cousin. Por eso fueron tradicionalistas y muchas veces formulistas, sin preocuparse de buscar innovaciones en la técnica, sino en casos excepcionales, como era natural en una sociedad esencialmente aristocrática, en la que los próceres daban el tono y en donde las damas ocupaban un lugar preferente; tengamos también en cuenta el renacimiento religioso y comprenderemos aquel arte solemne, suntuoso y algo místico. Pero como las ideas estéticas todavía no estaban clasificadas en fórmulas absolutas, algunos artistas de temperamento independiente dan una nota de intimidad y familiaridad, que casi nunca resulta vulgar.

Dos artistas dominan la época con influencia semejante, a pesar de sus divergencias: Simón Vouet y Nicolás Russin. Después C. de Lorena, Bourdon, Le Sueur,

Ph. de Champaigne, los Nain Bosse, Callot, Mellan, Blanchar, La Hire, Vignon y otros menos importantes. El género que cultivan preferentemente es lo que se llama pintura de historia, incluyendo en este título la antigüedad religiosa y profana (no lo que ahora llamamos cuadros de historia), representados en la pintura mural y en los cuadros de caballete. Los asuntos de género y el paisaje tuvieron felices intérpretes, especialmente el último con C. de Lorena, cuya fama se sostiene en nuestros días. Señalemos la importancia del grabado, bien con obras originales o con reproducciones de cuadros y también las ilustraciones de los libros, donde se encuentra una curiosa mezcla de clasicismo, fantasía y realidad.

LA ESCULTURA EN LOS PAÍSES BAJOS DURANTE EL SIGLO XVII

Después de las grandes luchas del siglo XVI se produjo un hecho histórico de grandes consecuencias: la separación definitiva de los Países Bajos del Norte y los del Mediodía. Así, pues, las influencias clásicas siguen manifestándose en ambas comarcas, pero Holanda, republicana y protestante, afirma su temperamento de un modo original, y se manifiesta en la Escultura y en la Pintura de manera distinta. También hay cierta diferencia entre flamencos y valones, pero todos siguen la gran corriente italianizante, que desde el siglo XVI borra las antiguas originalidades locales y todos sufren, por fin, la avasalladora influencia de Rubens. Otro rasgo común es el carácter pintoresco en el sentido literal de la palabra; la Escultura sigue de cerca a la Pintura y se acomoda a ella; pugna por salir del marco en donde las condiciones materiales debían confinarla y trata de producir grandes efectos decorativos por medio de composiciones movidas y complicadas, grandes tipos, gestos dramáticos y actitudes movidas, a semejanza del gran maestro de Amberes y su escuela. El empleo de la madera con preferencia al mármol, ayuda esta tendencia y a ello es debida la disociación entre la Escultura y la Arquitectura, que es uno de los caracteres más salientes del arte en esta época y lugar. En las iglesias y conventos se muestra el gusto teatral y suntuoso de esta generación, especialmente en las sillerías, púlpitos y confesonarios, y únicamente en la escultura española encontraremos esta adaptación a las necesidades del culto y este esfuerzo sincero para dar vida al sentimiento religioso, que en cierto modo, y a pesar de las apariencias distintas, establece como un vínculo con las escuelas medioevales.

En Holanda el culto protestante suprime las imágenes y solamente los sepulcros ofrecen ocasión a la actividad de los escultores, pero aun en éstos la alegoría es proscrita, lo mismo que los símbolos religiosos. Lo esencial es el epitafio y la figura del héroe y el arte vuelve a la estatua yacente tratada con más realismo aún que en la Edad Media Fuera de esto no encuentran ocasión de ejercitarse más que en el retrato, y algunas veces en asuntos de género que representan la vida cotidiana, como tuvo lugar con tanto éxito en la Pintura.

LA PINTURA EN LOS PAÍSES BAJOS EN EL SIGLO XVII

En Flandes

Rubens y su escuela llenan toda la época. Amberes hereda la preponderancia de Venecia, y el gran artista que allí nació es el maestro indiscutible, que por su genio, su fortuna, su vida principesca, sus embajadas y sus relaciones con todos los soberanos de Europa, tiene el cetro de la Pintura.

No caben en una referencia ni aun los nombres de todos aquellos artistas que en diversos géneros se formaron a su sombra y que llevaron el arte flamenco al mayor grado de popularidad y esplendor.

En Holanda se produce un género especial: el retrato colectivo, y en medio de una multitud de pintores distinguidos descuella uno admirable: Frans Hals. Después, Rembrandt. Para formar contraste con Rubens se han acumulado tinieblas sobre la vida del pintor de Leyde, y su figura aparece como algunos de sus cuadros ennegrecidos por barnices; pero lo cierto es que gozó de gran fortuna y no le faltaron las satisfacciones del amor propio y de la gloria.

Rembrandt rompe con la vulgaridad ambiente, y los asuntos de sus cuadros son la antigüedad, la fábula, y, sobre todo, la Biblia, pero su instinto le conduce, además, al sentimiento profundo de su tierra. "En tu país encontrarás tantas bellezas que tu vida será corta para abarcarlas todas", dice a su discípulo Hoogstraten, y, sin embargo, es el más grande de los italianizantes, aunque no estuvo en Italia. Por eso hay en su obra mobilidad y versatilidad de aspectos en medio de una inflexible rebusca de perfección y de grandeza. Su personalidad extraordinaria sugestionó profundamente a los pintores jóvenes, que acudieron en masa a su taller. Una multitud de artistas cultivaron el paisaje, la marina, los asuntos de género, la pintura de animales, los interiores, los bodegones, con una delicadeza de sentimientos y una perfección técnica tan grande, que ennoblecen los objetos más humildes: Frabricius, Maes, Van Ostade, Terborch, Metsu Steen, Hoogh, Van der Meer, Goyen Ruisdaél, Hobema Potter, Cuyp, etc.

EL ARTE EN ESPAÑA

La falta de espacio nos impide seguir este capítulo con tanto detenimiento como los anteriores, y, por otra parte, tendríamos que hacer algunos reparos a los juicios de M. P. Paris sobre algunos artistas y anotar bastantes errores de detalle, aunque en conjunto sean muy interesantes las páginas dedicadas a nuestra arquitectura barroca, a G. Hernández, Montañés, Cano, Mena, como escultores, y a Ribalta Ribera, Roelas Ribera, Cano, Zurbarán, Murillo y Velázquez y Valdés Leal, los grandes pintores del siglo de oro del arte español.—*J. P.*

REVISTA DE REVISTAS [1]

Musée National Suisse a Zurich. – (XXVIIIe Rapport annuel, présenté au Département fédéral de l'intérieur, 1919).—*Administration du Chateau de Wildegg.* ● Donativos. (Entre estos se encuentran un grupo en Terra Copta firmado por Joh Valentín Sonnenschein. ● *Legs et Achats de antiquités préhistoriques* y de los siglos XIII al XIX y entre las adquisiciones del Museo, medallas de la colección Isenschmid, estampas, colección de exlibris y unas estatuas de ángeles procedentes de un altar gótico. Fecha hacia 1500.

Arquitectura.—(Año 1920.) ● Alberto Zum Felde: *Los tres períodos de la arquitectura uruguaya.* ● J. de Irizar y Leopoldo Torres Balbás: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: Las tallas populares de la ermita de Santa María la Antigua, de Zumárraga.—La cocina de Sobrado.—El caserío de Aguilar de Campóo.—El castillo de Lorca.* ● José Ortega y Gasset: *La voluntad del barroco.* ● Ricardo Velázquez Bosco: *El barroquismo en arquitectura.* ● R. Giralt y Casadesús: *El arte barroco y su rehabilitación.* ● Leopoldo Torres Balbás: *La arquitectura barroca en Galicia.—El arte barroco en Sevilla.* ● José Tudela de la Orden: *El arte en el hogar.* ● Luis de la Figuera: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: El Monasterio de Corbas (Huesca).—La colegiata de Berlanga de Duero (Soria).* ● Francisco Javier Sánchez Cantón: *Diego de Sagredo y sus "Medidas del Romano".* ● M. Supervia: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: La iglesia de Santa Mariana de Cuéllar (Segovia).—El castillo de Misano (Huesca).* ● Francisco Antón: *Sobre un monumento inédito.—Documentos interesantes.* (Se refiere al Monasterio de Nuestra Señora de la Armedilla en la provincia de Valladolid, cerca de Cogeces del Monte). ● José Ramón Mélida: *Las termas romanas de Alange.* ● R. G.: *El convento de las Dueñas, en Salamanca.* ● Elías Ortiz de la Torre: *La primera edición de las "Medidas del Romano".* ● Leopoldo Torres Balbás: *Arquitectura contemporánea.—Los monumentos conmemorativos.* ● Fernando García de Piñel: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española.* ● Rogerio Guilman: *Las teorías de la arquitectura gótica y el efecto de los bombardeos en Reims y en Soissons.—Los problemas teóricos de la arquitectura gótica.—El testimonio de las ruinas.* ● Gustavo Fernández Balbuena: *La colegiata de San Pedro de Teverga, en Asturias.* ● Jerónimo Martorell: *Tarragona y sus antiguos monumentos.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Monumentos que desaparecen.—El claustro de Tojosoutos (La Coruña).* ● Ramón Pérez de Ayala: *Las viejas ruas y las calles modernas.* ● Francisco Antón: *La navilla de Dueñas.—Una imitación de Casa-Blanca.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Las torres y casas fuertes de la montaña.* ● Ricardo del Arco: *Casas Consistoriales de Aragón.* ● Jerónimo Becker: *Atentados contra la Historia y el Arte, en Toledo.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Monumentos desaparecidos.—La iglesia de Nuestra Señora del Temple, en Ceinos de Campos (Valladolid).*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte · Arqueología · Historia

Año XXX. — Tercer trimestre

MADRID.—Septiembre de 1922

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

UN ARTISTA CASTELLANO DEL SIGLO XVI, POCO CONOCIDO

EL ESCULTOR JUAN PICARDO

El gran renombre que tuvieron en el siglo XVI los maestros escultores que fijaron su taller en Valladolid, absorbió por completo la labor de otros muy apreciables artistas, dignos también de que sea elogiado su trabajo por meritísimo y por estar muy extendido. Hay que rectificar, por ser ello justo, esa idea tan generalizada, y dar a los grandes maestros la parte importantísima que tuvieron en el desarrollo del arte en aquel tiempo de febril actividad; mas también hay que dar a otros más modestos artistas, que a veces se codeaban con los más famosos, lo suyo, y no regatearles un nombre a que tienen derecho. De estos van saliendo algunos muy apreciables, y uno de ellos es el escultor Juan Picardo, artista misterioso al principio, cuya figura va adquiriendo relieve e importancia a medida que los investigadores de archivos y críticos de cosas de arte han ahondado en su labor y han hecho pública su actuación. Fué un meritísimo escultor del siglo XVI, que si documentalmente aparece siempre como vecino de Peñafiel, también es probable que su patria no estuviera lejos de la villa.

Lo he dicho ya: Juan Picardo se reveló ante los críticos como un ar-

tista misterioso. Se conoció su nombre; se conoció su vecindad; se ignoraban sus obras, y en el afán de identificarle con algo positivo y palpable, hasta se llegó a suponer que Juan Picardo fuese el mismísimo Juan de Juní, de joven, sin caer en la cuenta de que en un mismo documento curial aparecían distintamente las personas de los dos artistas, aunque alguna vez se unieran para laborar juntos por el arte, por esa inmarcesible idea creadora de lo bello.

No; Juan de Juní, el maestro famoso iniciador del barroquismo en la escultura castellana, fué siempre el genial Juan de Juní, el maestro francés avecindado en Valladolid; Juan Picardo fué siempre el vecino de Peñafiel; pero prueba su valía trabajar para la misma obra que contrata a medias con Juní. La cosa ya merece la pena.

El escultor Juan Picardo me ha preocupado mucho; si no un maestro como Juní, y quizá no lo fuera por su excesiva modestia, era un gentil oficial de mucho mérito; y a pesar de lo que he rebuscado al efecto, no puedo hacer una biografía, ni intentar siquiera la artística; pero sí puedo presentarle como un artista completo, a juzgar por las referencias que tengo registradas a su favor.

Creo que Juan Picardo nació en estas tierras, siendo, muy probablemente, hijo del pintor León Picardo, que se cita como pintor del Condestable en Burgos, hacia 1522, por cuya fecha trabó amistad, en la misma ciudad, con el, poco tiempo después racionero de la catedral de Toledo, bachiller Diego de Sagredo, autor de *Medidas del romano*, el primer libro que se escribió en España sobre la Arquitectura renaciente.

El pintor León Picardo, según Martínez y Sanz (*Historia del templo catedral de Burgos*, pág. 209), se comprometió, en 1524, a ejecutar el retablo de San Vicente en la iglesia de Santa Casilda, en Burgos, con una historia a cada lado, un relicario abajo y el Crucifijo con la Virgen y San Juan arriba, además de pintar toda la capilla, por 20.000 maravedises. Por 12.000 pintó en 1527 la caja del Crucifijo de la capilla que se llamó del Sepulcro, en la catedral.

Este mismo León Picardo, según el manuscrito atribuído al cronista Gonzalo de Ayora, fué el caritativo criado, como pintor, del tristemente célebre Conde de Salvatierra D. Pedro de Ayala, una de las víctimas de los imperialistas por lo de las Comunidades, criado que en 1524 llevaba de comer al Conde en su prisión de Burgos un humilde pucherillo, pues murió tan pobre D. Pedro que su hijo D. Atanasio de Ayala, paje del

Emperador, tuvo que vender un caballo que le quedaba para poder alimentar a su padre.

El que yo creo padre de Juan Picardo era, pues, un artista entero, y lo prueba el haber estado al servicio, como pintor, de dos nobles de influencia como los citados Condestable de Castilla y Conde de Salvatierra.

León Picardo debía ser extranjero; de Picardía quizá, y de ahí le vendría el apellido; y como Felipe de Viguerny o Vigarny (el maestro Felipe de Borgoña o el Borgoñón), debió de establecerse en Burgos; y como Sagredo y León Picardo se ocuparon más de una vez de las obras de Felipe de Viguerny, deduzco que los tres fueron amigos durante su estancia en Burgos y que ello daría lugar a formarse el escultor Juan Picardo en las corrientes del Renacimiento, ya que Sagredo en la Arquitectura y Viguerny en la Escultura siguieron, o mejor, comenzaron a trabajar con las nuevas tendencias.

Por cierto que los dos artistas extranjeros, Viguerny y Picardo, intervinieron algo en los sucesos políticos de aquel revuelto período, bien que pasivamente. Ya he indicado el favor de Picardo para con el comunero Conde de Salvatierra; pues Viguerny, años antes, favoreció a los imperialistas, si no por sus actos, por lo menos por ser amigo de alguno de aquéllos.

El castillo de Lara de los Infantes fué dado por D. Carlos I a su aposentador general en Flandes Jofré de Cotannes, en Bruselas, el 13 de Mayo de 1517. Jofré otorgó poder en el mismo Bruselas, a 19 del mismo mes, a favor de Felipe de Viguerny, el *Borgoñón,* Gregorio de Béjar y Gonzalo de Almazán, para que en su nombre se posesionaran del castillo. El Concejo de Burgos suscitó pleito a Cotannes sobre la pertenencia del castillo, y defendió los derechos de Jofré el licenciado Bernaldino, de Valladolid, que tan famoso se hizo en las Comunidades.

Ello ofrece un contraste, pues sabido es que Cotannes fué la primera víctima de las Comunidades y que el licenciado Bernaldino fué sentenciado a muerte en premio de sus ardores comuneros. Viguerny sería apoderado de Cotannes por ser quizá paisanos ambos, y precisamente el ser él artista extranjero era una de las razones de Burgos para oponerse a la tenencia del castillo de Lara. De todos modos, es significativo que Viguerny y Picardo fueran dos artistas extraños al país, y que al uno se le vea uniendo su nombre al de una víctima del furor popular, y al otro, al de otra víctima del cesarismo más exagerado.

Por los mismos sitios andaban Viguerny y Picardo, y muy lógica es mi creencia que Juan Picardo se formara al lado del Borgoñón, y quizá que éste le protegiera, aunque no consta con qué maestro trabajara, así como tampoco el pueblo de su nacimiento.

Consta, sí, que el escultor Juan Picardo nació en 1507, pues él mismo declaró en 1553 tener cuarenta y seis años, y resulta también cierto que ya en 1538 era artista apreciado, como lo prueba el hecho de que por cuando se hicieron los contratos con los maestros Felipe de Viguerny y Alonso Berruguete, para hacer la sillería alta del coro de la catedral de Toledo, cuyos documentos se otorgaron en 1.º de Enero de 1539, Picardo estaba también en Toledo y por el mismo asunto de las sillas. "Por estos días estuvo en Toledo—escribió el canónigo D. Francisco Pérez Sedano en sus *Notas*—Juan Picardo, maestro de hacer imágenes y talla, vecino de Peñafiel, pues en 1 de Enero de 1539 se le pagó, de orden del Prelado, el gasto que hizo en el camino y en la ciudad, por haber venido a entender en la obra de sillas.» Es probable que de no haberse cerrado el trato con el maestro Felipe y el gran Berruguete, fuera Picardo uno de los artistas de tan notable sillería, ya que el haber sido llamado por el Prelado (que lo era el cardenal Tavera) para entender en tal negocio, da indicios de que era uno de los que se tenían preparados para sustituir a los dos grandes maestros si fracasaran las gestiones. Tenía entonces Picardo treinta y un años, y su nombre era conocido como de artista de valía; ¿qué habría hecho hasta entonces?

Vuelve a perderse el artista en la sima de lo desconocido, y aparece trabajando en 1548, según Ceán Bermúdez, en la escultura de piedra de la capilla real de la catedral de Sevilla; y no hay duda de que fuera otro; se le llama vecino de Peñafiel.

Su labor sigue siendo solicitada y se ofrece clara su personalidad, precisamente en la obra en que más se ha puesto en duda: en el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma. Se le creía, y yo mismo lo he dicho, un oficial de Juan de Juní, pues al decir Nicolás Beltrán en cierta declaración de un pleito, que citaré en seguida, que Juan Picardo era "ymajinerio y maestro del mismo oficio e muy gentil oficial que hace la obra de ymajinería del altar mayor de la iglesia Catedral de Osma", creí de buena fe, dada la paternidad auténtica de la traza de la obra y otros muchos detalles, que no podían ser de otra mano que de la de Juní; que este maestro, a lo más, tuvo a Picardo por oficial, por un oficial de los

buenos a quien se le podía encargar obra de empeño, pero llevando siempre la maestría el gran artista.

Un documento que he publicado en 1918 declara la independencia del taller de Picardo, así como aclara otras cuestiones de interés para el arte español. Sí; Juan Picardo trabajó en el retablo de Burgo de Osma, y trabajó con Juan de Juní; pero contratándose, en 13 de Marzo de 1550, que la mitad de ese retablo la haría Juan de Juní y la otra mitad Juan Picardo, con su yerno Pedro Andrés, vecinos éstos de la villa de Peñafiel. La obra se ajustó en 2.000 ducados de oro y se dió por pagada en 18 de Agosto de 1554.

Ese documento, no por haberle publicado yo por primera vez, sino por su valía, da gran luz y servirá de mucho para identificar la obra del "vecino de Peñafiel", estudiarla y aquilatarla y fijar la situación que Picardo merece en el arte castellano.

Ese documento hace comprender ahora por qué aparece Picardo como testigo en el pleito que sostuvo Inocencio Berruguete, el sobrino del maestro Berruguete, con Pedro González de León, por el sepulcro que labró para este señor y su mujer doña María Coronel, para la iglesia del convento de la Madre de Dios, de Valladolid; por qué Nicolás Beltrán citó el nombre de nuestro artista diciendo de él que tasaba en 200 ducados la obra de Inocencio, si bien el mismo Juan Picardo el 11 de Marzo de 1553 declaraba como testigo presentado por Pedro González de León, que haría en 400 ducados las obras de Inocencio Berruguete, eso que llevaban los bultos del caballero y de su mujer, de los cuatro evangelistas, de cuatro arpías, dos escudos y dos molduras altas y bajas, en alabastro. No parecía afecto Picardo a los Berruguetes, y enseña mucho el pleito mencionado. Pero era amigo de Juan de Juní y Juní lo fué de los Berruguetes. ¿Era ello celos de artista, deseo de mortificar al colega? ¡La armonía entre artistas se pierde por tan poca cosa!

Otras obras de Juan Picardo documentó Martínez y Sanz en su obra citada (pág. 69). Copió dos partidas de las cuentas de fábrica de la catedral de Burgos, que parecen pertenecer a 1552, de las que se deduce "Que se pagaron a maestro Joan Picardo, imaginario, por siete figuras grandes, de piedra, una de Santiago, grande, que hizo para los corredores altos del crucero, y por una imagen de madera de la Resurrección, e por limpiar e aderezar dos imágenes grandes, de piedra, 19.838 maravedises", cantidad que debía ser dada a cuenta, puesto que por otra partida

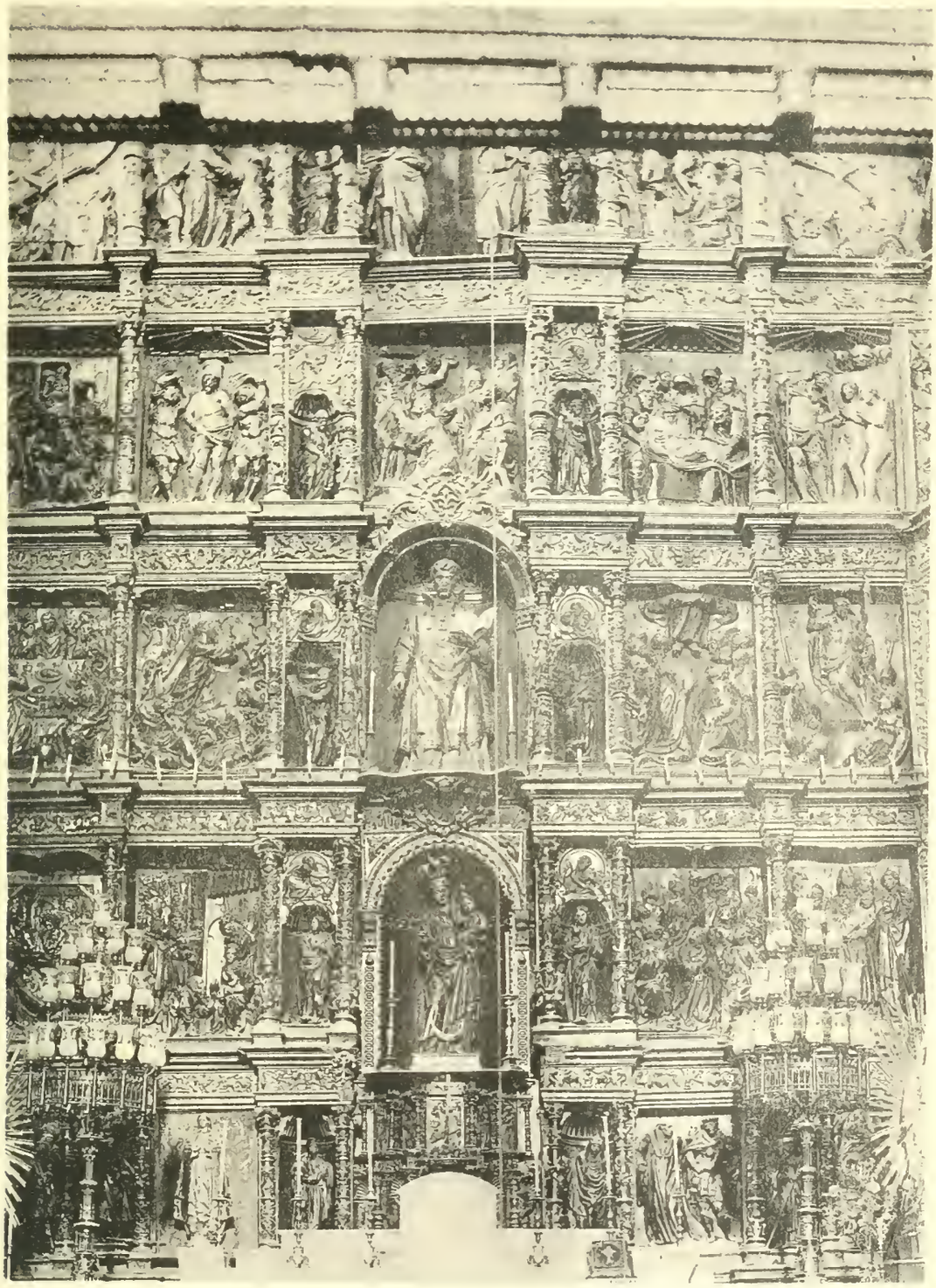
"Pagaron a Joan Picardo e Colindres, imaginarios, 20.728 maravedises por siete imágenes grandes para los corredores altos del crucero, e por la imágen del señor Santiago con su caballo, e cuatro profetas, e por limpiar e aderezar otros bultos de dos vírgenes". El escultor Pedro de Colindres recibió en 1552, por diez y seis bultos de figuras grandes para lo alto del crucero, 32.250 maravedises; y como era raro que figurando por aquellos años en una obra Juan Picardo no saliese a relucir su yerno Pedro Andrés, aparece éste en 1558 y se le dan ventajas por ser el escultor "oficial perito y porque no marchase de la iglesia". Resulta, pues, que los escultores del famoso crucero de la catedral de Burgos fueron Pedro de Colindres, Juan Picardo, Pedro Andrés y, en 1563, Juan de Carranza y Francisco del Castillo. Seguia Picardo trabajando en obras de gran importancia; su mérito era reconocido y hasta su yerno era apreciadísimo.

Y tan relevante se hace la figura artística de Juan Picardo, que hasta le atribuimos obras de gran valor en estas tierras. Efectivamente, el retablo mayor de la colegiata de Medina del Campo es una obra que hemos traído y hemos llevado diferentes veces, desorientándonos siempre los variados puntos de vista desde donde le tomábamos. Se descartó a Berruguete porque aquel no es su característico estilo, aunque eminente crítico ve su mano en los zócalos de piedra. Pero en 1558 se ve a Juan Picardo y su yerno Pedro Andrés en la histórica villa de las ferias; indudablemente, allí estaban trabajando; no hay más obras de ese tiempo que el gran retablo mencionado y el pequeño del Descendimiento en San Miguel, fechado este último en 1560. La escultura del de San Antolín no se parece a ninguna de la de los maestros conocidos; ¿no es ello base para pensar que Picardo y Andrés la trabajaron, mucho más cuando en ella se observa cierta influencia de Juní, que adquirirían los de Peñafiel al hacer obra juntamente con la del famoso francés?

La atribución está lanzada y tiene visos de certeza. El hoy oculto documento mostrará algún día la prueba o hará rectificar una especie que va adquiriendo cuerpo, para mí, al menos.

Demuestra, por último, que Juan Picardo era artista de importancia, el hecho de que, en unión también de su yerno, el 26 de Marzo de 1558 hizo postura en 2.500 ducados para labrar el retablo mayor de la catedral de Astorga, que en el mismo año fué encargado nada menos que a Gaspar Becerra.

Creo que con estos datos, expresados tan escuetamente, puede for-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MEDINA DEL CAMPO
Retablo de San Antolin
Obra de Picardo.

marse concepto de la valía del escultor vecino de Peñafiel. Ya irán saliendo más noticias, pues, afortunadamente, los trabajos de investigación van creciendo, y no estará lejano el día en que pueda reconstituirse la obra de Juan Picardo.

Mientras tal sucede, insisto en una pregunta que me he formulado en otras ocasiones: El poco estudiado artista, el modesto artífice que no olvidó nunca poner al lado de su nombre que era "vecino de Peñafiel", ¿no dejó ninguna obra de su mano en la villa que en tanta estima tenía? Diferentes veces, y al mismo objeto, he recorrido las iglesias de Peñafiel en busca de labores suyas, pues en las iglesias hay que buscar, principalmente, el arte escultórico del siglo XVI. He encontrado, aparte de alguna antigualla interesante, una estatua en que se ve la mano del gran imaginero Gregorio Fernández; un relieve en blanco, en el que quiero reconocer el sello de Esteban Jordán; pero ¿de Juan Picardo? En otro lugar he indicado que en la capilla bautismal de la parroquia de Santa María hay un retablo muy curioso, de pleno siglo XVI, con una porción de relieves dispuestos como en los retablos góticos. Indudablemente pertenece a la época de Juan Picardo, y por la probabilidad de tiempo y por la vecindad del artista a él pudiera atribuírsele, no sin las reservas consiguientes, porque resulta obra más arcaica que la que fuera de esperar de un discípulo de los primeros maestros del Renacimiento en España. Mas ¡hay tantos secretos en estas cosas! ¿No pudo ser una obra de las primeras del escultor, y por ello esos resabios góticos, que iría desterrando el "gentil oficial" a medida que trabajaba en Sevilla, Osma, Burgos y Medina del Campo (?), al lado de otros artistas de arranques y grandes vuelos? Merece el asunto descorrer el velo, y para levantarle no hay más que hojear libros viejos de las iglesias, registrar protocolos de antiguos escribanos; ello dará la solución con el tiempo.

Hasta tanto, y como adelanto o pago a cuenta, debe citarse con elogio el nombre de Juan Picardo, el meritísimo "vecino de Peñafiel", como él se dijo tantas veces; meritísimo, sí, de gran valía. Tenía que serlo forzosamente al cooperar en la obra de Juan de Vallejo, al trabajar en la que hacía a medias con el famoso Juan de Juní y al pretender competir con el gran Gaspar Becerra.

JUAN AGAPITO Y REVILLA
DELEGADO REGIO DE BELLAS ARTES

Valladolid.

Monasterios medievales de la provincia de Valladolid

Ciertos estudios realizados por tierras de Valladolid me han obligado al análisis de un grupo muy importante de monasterios enclavados en la provincia, y poco menos que inéditos.

Pretendo ahora unir los trabajos a ellos referentes. Obedecen todos los monumentos a una sola inspiración, sometidos al espíritu y a los usos del Cister; y ello los junta y los hermana, aunque influjos de carácter más adjetivo, distintos en origen y en orientación, a veces producto de conveniencia o de necesidad, y más o menos variados en consecuencias y resultados, obren sobre partes de los ejemplares analizados, y las especifiquen, aunque rara vez—y en esos mismos casos de especialización, por ejemplo, en algunos temas decorativos—se pierda la ligazón y el encadenamiento entre los monumentos hermanos. Y si por serlo está ya justificada la formación del grupo y la presentación de los ejemplares en ramillete, aún la defiende más la ventaja de la comparación que origina este acercamiento de monografías, para la fórmula de conclusiones finales y de resultancias que el lector mismo puede proponerse, amén de procurar ya el autor ir agotando el análisis de concomitancias y diferencias entre los monumentos del grupo, que así, unidos, facilitan rápidamente la confrontación y el contraste.

Son todos cistercienses, menos uno, Retuerta, del Premontré, pero, como los otros, obediente a las normas de la avasalladora Orden de Citeaux, salvo algún detalle, como la variación del eje del refectorio; y he procurado ordenarlos cronológicamente, aunque sin respetar la regla para el monasterio de la Armedilla, cuya monografía va al final, por la insignificancia de los restos bernardos allí subsistentes.

* * *

Creo inútil, para los familiarizados con esta clase de trabajos, indicar el carácter provisional de algunos extremos de la investigación, que viene a ser una contribución al estudio de la arquitectura cisterciense

española; y, como siempre, en espera de ser rectificada o confirmada por estudios posteriores. Pero creo también inútil manifestar que las hipótesis y las aseveraciones lo son previos fundamentos y razones que se han creído buenos, hasta que esos trabajos posteriores demuestren otra cosa.

I

Santa María de Valbuena

Monasterio cisterciense (1) en el valle, junto al rio, entre Valbuena de Duero y Quintanilla de Arriba, delicioso paraje, antes fresco y frondoso, que va tornándose en árido y seco, gracias a la tala de montes y sotos.

El monasterio, que conserva restos muy importantes de sus viejos tiempos, es fundación de 1144, según la Cronología de la Orden, que dice así: "Anno MCXLIV..... Fundata est in eodem anno..... Abbatia de Vallebona in Hispania" (2).

Funda la casa Estefanía, hija del conde Armengol, y de la escritura fundacional son las palabras siguientes: "Principium scripti fiat sub nomine Christi..... Ea propter, Ego, Stephania, humilis comitissa, bonae memoriae Armengoldi, comitis, filia..... mea spontanea voluntate, spiritu divino suggerente, optavi animo, fieri opere, facere proposui Monasterium de Ordine Sancti Benedicti, in Vallis Bonae, secus Durii fluvium, in honorem Dei omnipotentis et Beatae Mariae semper Virginis, ac gloriosorum confessorum Martini atque Silvestris, omniumque sanctorum..... Igitur, Ego,..... dono iam dicto Monasterio, iure perpetuo, post decessum meum, sub perenni testamenta, concedo Vallembonam integram, cun terminis suis, Mumbiedro ex integro, cun terminis suis..... Vobis ergo Domine Martine Abbas, qui iam dicto Monasterio authoritate patris nostri Domini Petri, Palentini Pontificis.. .. facio hoc testamentum.. .." (siguen las fórmulas comunes a esta clase de donaciones) ".....Verum quia dicitis quod consuetudo vestre, non patitutur villanos tenere ut liberius Deo possitis vacare, volo et post obitum meum..... (establece un cen-

(1) Conocido con el nombre de San Bernardo, como otros de la Orden. Sin embargo, todos se hallan bajo la advocación de la Virgen, y Ella es su titular.

(2) Manrique: *Anales*, tomo I, an. MCXLIV, caput VIII, núm. 1. Edición de Lyon, año de 1642.

so)..... (Siguen las conminaciones contra los atentadores a la voluntad de la donante)"—Facta charta en Vallebona Æra MCLXXXI, mense Februario XV kalendas Martii, Regnante glorioso Imperatore Domino Alfonso in Toleto, Legione, Galletia, Nazera, Cesaraugusta....." Firma la condesa Estefanía, y siguen las confirmaciones (1).

Por este documento aparece la abadía fundada en 1143, contra el parecer de la Cronología cisterciense que, como se vió, la retrasa en un año.

En la frase "quod consuetudo vestre non patitutur villanos tenere, ut liberius Deo possitis vacare" ve acertadamente Manrique a la fundación como cisterciense desde el comienzo, pues los benedictinos no reformados podían tener y tenían a veces siervos.

Y lo confirma un privilegio del Emperador (2) fijando los términos del monasterio, y que dice: "Ego, Alfonsus, totius Hispaniae Imperator, Monasterium Vallisbonae, sub nostre protectione, suscepia, Fratribus tam presentibus, quam futuris, ibidem sub regula Sancti Benedicti, secundum Instituta Cisterciensium, Deo fervientibus, Vallembonam, et Murbiedro, sicut olim eis, dedi..... nunc..... in perpetuam concedo et per eos terminos, per quos inter homines Penne Fidelis et ipsos dum erant in Penna Fideli cum Comite Barchinonensi, per Sanctium Petri Posterium meum determinari iussi....." (3).

De todo se deduce que, desde su origen, Valbuena es casa de la Orden del Cister. Primer abad, Martín, bajo la autoridad del obispo de Palencia, hasta que, hacia 1151, el monasterio se emancipa de esta jurisdicción y pasa a depender de la Abadía de Berdona (4) en Francia, de la línea de Morimond. Ello ocurre, porque vienen de Berdona monjes a repoblar el monasterio de Valbuena, como al de Santa María de Huerta, y en el mismo año. No es conocido el motivo de esta repoblación, acaecida cuando no habían pasado para nuestro cenobio ni diez años de vida Tal vez una crisis, cosa no infrecuente en la infancia de los mo-

(1) Manrique: ob. cit. "an. 1151, cap. XI."

(2) Antes de este documento, ya Alfonso, en uno con su esposa Berenguela, había autorizado y recibido la donación de Estefanía.

(3) Manrique, loco citato.

(4) Diócesis de Aux. Fundada por monjes de Morimond, en 1134. *Gallia Christiana*, Dom. Dionisio Samarithani, O. S. B., tomo I. París, MDCCXV. Berdona es la actual Verdun-sur-Garonne.

nasterios medievales, motivó esta transfusión de energías, que hizo revivir bien pujante y para largos siglos a la casa española.

Ya en 1151, el abad es Ebrardo, berdonense. Por su tiempo, se da a favor del monasterio de Valbuena un privilegio pontificio, fechado "v Nonas Martii, anno MCLII". Y en otro, dado por el rey Sancho, en Almazán, en la Era MCXCVI (1158), también a favor de la casa, se nombra a su abad, Ebrardo.

En 1163 ya lo es Guillermo, según privilegio de Alejandro III; y según otro, de Alfonso VIII de Castilla, en 1164, sigue Guillermo, que es abad también en 1166 cuando el mismo Alfonso VIII, por privilegio fechado en Avila, da el monasterio de San Andrés de Valbení (luego Palazuelos) a Valbuena.

Por tiempos de este Guillermo goza la casa de gran prosperidad y, sin duda, comienzan algunas obras del gran cenobio.

Hacia 1186 se nombra a Nuño como abad, ya español. Y en el pontificado de ambos abades suenan como filiales de Valbuena, Ríoseco (antes benedictino, llamado en privilegio de Alfonso VII, San Vicente de Quintana Suárez, diócesis de Burgos, transformado en monasterio *blanco*), Boneval (diócesis de Toledo) y San Andrés de Valle-Benigna, como se ha visto, en 1166 (benedictino convertido en cisterciense, luego Palazuelos) (1).

Las noticias que del monasterio de Valbuena da el Padre Yepes (2), ofrecen escaso interés. Sigue a la *Cronología*, y fija la fundación en 1144, por Estefanía, nieta del Conde Ansúrez y esposa de D. Rodrigo Girón; indica la duda de algunos sobre si la D.ª Estefanía era o no hija del Conde Ponce de Minerva y hermana de D.ª Sancha, la fundadora de Nogales; habla de los monjes de Berdona, pobladores de nuestro cenobio; dice que recibió grandes donaciones de Alfonso el Emperador, que el VIII del nombre dió a la casa las granjas de Ventosa y Pedrosa, más el pozo de la Sal de Atienza; que ese camino generoso siguió Fernando el Santo con Valbuena, y que es patronato de los reyes de España.

Da al monasterio como filiales Palazuelos, Boneval, Matallana (equivocadamente), Sotos Albos y Nuestra Señora de Aguiar, en Portugal, todas abadías, y añade que son suyas la iglesia y casa de Nuestra Señora de Capilludos, junto a Castillo; la iglesia de San Martín, junto a Val-

(1) *Anales*, tomo II, an. 1151, loco citato.

(2) *Crónica general de la Orden de San Benito.*

buena, amén de muchas tierras y aceñas. Termina Yepes consignando que la abadía valisbonense entró con Fray Martín de Vargas, del Monasterio de Piedra, en la regular observancia por 1427 ó 1430, siendo la casa del Duero y la de Montesión las primeras que aceptaron la reforma en España (1).

La iglesia (2).—Obedece la abadía de Valbuena al conocido plan monasterial, rigurosamente observado por la Orden del Cister. Aquí, la iglesia se halla al norte de los edificios claustrales, que es lo más frecuente. Queda el templo casi íntegro, aunque adulterado por un revoco general, de yeso, que recubrió muros, bóvedas y pilares, en el siglo xvii o en el xviii, y dió a la iglesia el aspecto de obra moderna. Tras la máscara, permanece, probablemente, casi intacto el interesantísimo monumento. Quitada la "caja" de yesones almohadillados que encierra a los pilares, surgen las columnas del viejo templo, y, caída la costra de las bóvedas, aparecen los nervios y plementos de las ojivas; sólo hay de obra nueva definitiva el cimborio, del xvi, sobre trompas antiguas y sustituyendo a otro del xiii, la tribuna del coro, con la cubierta alta de sus tramos, también del xvi, una escalera, y poco más. De manera que, limpio el templo de aquella abrumadora capa de yesos decorados, se nos aparecería, como [illegible], salvo lo dicho, o alguna otra obra y variación ahora invis[illegible] insospechables.

Por fortuna, quedó sin disfrazar a la moda parte de la iglesia, hacia los pies, y por ella sabemos cómo es todo el templo, amén de que, para comprobar lo evidente, he arrancado yo grandes trozos del revoco en los pilares altos, apareciendo en seguida lo buscado allí: apoyos idénticos a los de abajo, antiguos. Y así toda la iglesia, hasta hoy desconocida o mal vista.

Se compone de tres naves y crucero, con cabecera de cinco capillas: la central semicircular y precedida de gran tramo rectangular; las inmediatas de la misma curva, previo tramo corto, abriendo frente a las naves bajas; las extremas, cuadradas y abriendo al transepto. El ábside mayor, naturalmente, muy descollado en planta, amplio y de la misma luz que

(1) De las granjas queda aún, unida a la propiedad del monasterio, la antiquísima de Monviedro, al otro lado del río, con caserío de labranza, como siempre estuvo. Su etimología parece: *Mons veterus*, Monte viejo. De las construcciones primitivas no resta nada en la granja.

(2) Núm. I del plano.

Cabecera de la Iglesia

Clichés Antón

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Costado N. de la Iglesia.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE VALBUENA (Valladolid)

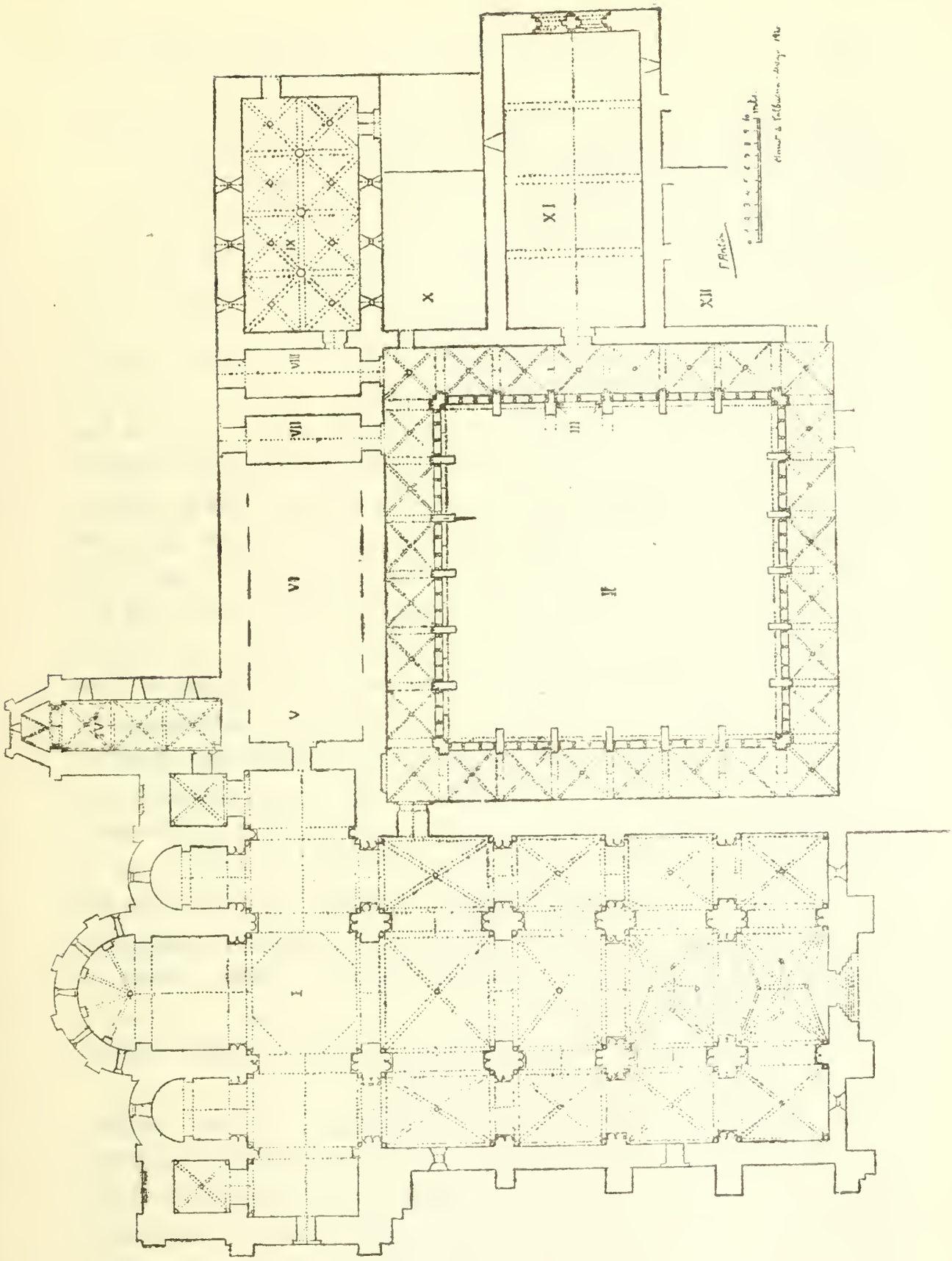
Clichés Antón

Piés del Interior de la Iglesia.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sala de trabajos.

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE VALBUENA (Valladolid)



SANTA MARÍA DE VALBUENA

PLANTA DEL MONASTERIO.—*(Plano del autor.)*

I.—Iglesia.
II.—Claustro.
III.—Lavabo.
IV.—Capilla-tesoro.
V.—Pasadizo (desaparecido).
VI.—Sala capitular (hoy sacristía).
VII.—Pasadizo.
VIII.—Pequeño «parlatorium».
IX.—Sala de trabajos.
X.—Calefactorio (desaparecido).
XI.—Refectorio.
XII.—Restos de la cocina.

la gran nave; los absidioles y las capillas extremas, retrayéndose hasta resultar una cabecera de lo más bello y proporcionado que puede hallarse en templos análogos. En la Orden no hay ninguna igual.

El cuerpo de la iglesia tiene cinco tramos, y otros cinco la nave de transepto, contando ambas veces al crucero. La separación de naves se verifica por pilares de núcleo cruciforme, sobre zócalo esquinado; las columnas, previo plinto somero, se agrupan a dos, grandes, en cada frente del pilar. Y una, acodillada, en cada ángulo, con lo que integra a cada pilar aislado doce columnas, ocho frontales y cuatro acodilladas; los cuatro del tramo inmediato al crucero llevarán las columnas de los frentes que dan a la nave mayor, colgadas, sobre repisas, según práctica constante en lo del Cister, para dejar toda la amplitud posible al coro, siempre abajo (1). En los muros, los pilares se componen como los exentos: dos columnas por frente y otras dos angulares. Pero ello varía en un tramo del crucero, donde la columna frontal es única. A las entradas de capillas hay dobles columnas también, salvo en el arco del hemiciclo de la mayor, de apoyos apilastrados, y en los torales de las capillas extremas, que, sin embargo, llevan columnillas acodilladas, para la dobladura del arco, y para recibir, al interior, los nervios de la bóveda.

Todas las columnas llevan basas de toro bajo ancho y aplastado, con garras muy sencillas, llanas, escocia estrecha y toro alto mezquino también; fustes robustos; capiteles de buena proporción, muy sobrios; en el tambor resaltan como cuatro grandes pétalos lisos, que se curvan en los ángulos sosteniendo de las puntas, bolas o pelotas; collarino de junquillo, y cimacio fuerte y desarrollado, achaflanado unas veces, y otras de caveto, sin la menor decoración.

Arcos. Todos apuntados; doblados todos también, excepto los fajones del transepto y, naturalmente, los formeros.

Abovedamiento. En las naves, ojivas diagonales, de sección rectangular, con arandelas en el cruce; conjunto un tanto capialzado; plementería francesa. Brazos del transepto y tramos anteabsidales, cañones apuntados. En el crucero hubo siembre cimborio sobre trompas que, bajo el revoco y los adornos actuales, deben perdurar; la linterna, ochavada—ya se dijo—es moderna, con restos, en los arranques, de la vieja. La de hoy tiene ventanas en los paños del tambor y un casquete de cubierta.

(1) El revoco impide apreciar ese extremo en Valbuena.

Ya apunté también que, a comienzos del XVI, hicieron tribuna para coro alto, ocupando los dos tramos últimos de la nave mayor y el penúltimo de la de la Epístola, con puerta por aquí al sobreclaustro. A los pilares viejos adosaron y ligaron otros apoyos, con sus capiteles de hojarasca, y tendieron arcos rebajados y bóvedas chatas para sostén de la tribuna; ello adornado de las profusas y superabundantes nervaduras de moda. Y sobre este coro, en los dos tramos finales de la nave media rehicieron las antiguas bóvedas en la nueva traza, o sea con estrellas también.

Cubiertas de la cabecera. Abside mayor: lleva semicúpula sobre nervios rectangulares, que se juntan en clave cercana a la del toral inmediato, y que arrancan de apoyos adosados, con apariencia hoy de pilastras, gracias al embadurnamiento de yeso, pero que probablemente son columnas "disfrazadas". Los absidioles llevan bóvedas de horno; las capillitas extremas, cuadradas, ojivas arrancando de columnitas angulares y plementería. Ya indiqué que los tramos anteabsidales se cubren con cañones agudos.

Impostas. Al arranque de cañones, de casquetes de los ábsides, etc., corren impostas como los cimacios, de chaflán o de caveto, perfil tan repetido en las obras bernardas.

Puertas. Una a Occidente, en el eje de la nave media, la principal; otra al claustro, en el primer tramo de la colateral de la Epístola; otra en el testero Norte del transepto; otra enfrente, a la sacristía, y otra en el tramo penúltimo de la colateral del Evangelio. La primera, apuntada, lleva seis arquivoltas lisas, angulosas, arrancando de impostas como las vistas, sobre apoyos esquinados, sin columnas, y rodea al conjunto una guarnición moldurada en caveto. La puerta del claustro se abre en medio punto, con baquetón y capitelillos vegetales, sobre columnas del tipo repetido en las arquerías claustrales. Las entradas restantes son pequeñas, apuntadas, y sin decoración alguna.

En lo alto del muro meridional hay dos puertas más, una de entrada a la tribuna y otra de acceso a la escalera que comunica al sobreclaustro con el templo. La primera puede ser el antiguo ingreso de conversos, desde la terraza del claustro (1), próxima al dormitorio de ellos, a su coro, hacia los pies de la iglesia, mediante escalera. La segunda ¿sería

(1) La galería alta del claustro es cosa moderna, del siglo XVI.

ventana en lo antiguo? Porque no corresponde el ingreso de monjes, invariablemente abierto en el testero del transepto, sobre la puerta de la sacristía, con escalera, y en la proximidad del dormitorio, dando la puerta a él o a una estancia como archivo, medianera con el dicho dormitorio. Tal vez aquí, en Valbuena, quitado el revoco de ese testero meridional, apareciera la puerta alta referida.

Ventanas. Apuntadas unas, de medio punto otras, sin la menor decoración; carecen de columnas y hasta de impostas en el arranque de los arcos; tienen derrame y en algunas el abocinado es pronunciadísimo y cóncavo. Óculos, en la fachada y en el testero Norte del transepto; aquél bajo gran arco apuntado, y éste bajo arco de medio punto.

El exterior del templo es de una sobriedad austerísima y de una robustez imponente.

La fachada queda muy completa; se acusan las tres naves por alturas, resultando el frente de la central cerrado en piñón, con moldura de caveto, que corre luego como cornisa a lo largo de la nave; ocupa el frontón el óculo anotado con su arco de descarga, cuyas jambas apoyan sobre el tejaroz del cuerpo resaltado en que se abre la puerta, flanqueada por dos contrafuertes que se atajan en talud escalonado antes de alcanzar la cornisa. Las naves bajas cierran a un agua, con la misma moldura vista, por alero, y en los frentes se abren ventanas como va dicho. En el ángulo NO. y acompañando magníficamente a esta fachada tan cisterciense, tan horra de reformas y de añadiduras impertinentes, destaca un cuerpo fortificado, que completa el sobrio, fuerte y poderoso conjunto de una manera insuperable. La obra defensiva es de planta quebrada que en lo alto lleva parapeto almenado y volado sobre matacanes. Como cuerpo angular, flanquea a la fachada y al muro de la colateral del Norte, pero destacando en altura muy poco sobre ellos.

En este muro retallan contrafuertes de distinto grueso y de diferentes salidas, aplicados aproximadamente en el lugar de empuje de los arcos, pero no siempre con rigurosa exactitud, y al ángulo de encuentro de este muro con el de crucero, varios resaltos escalonados producen un espesor enorme, aprovechado para escalera de acceso a las cubiertas, según práctica casi constante en lo cisterciense.

También el frente Norte del transepto forma fachada, con su puerta sobremontada por óculo descargado por medio punto de dos arquivoltas, con sus contrafuertes flanqueantes, y con su frontón apiñonado, al que

falta la cornisa, que probablemente resaltaría, en la altura de una hilada, o más, sobre el tejado, en lo antiguo. Como se ve, es la repetición del cuerpo central del hastial de Poniente.

Ya, en la cabecera, el muro Norte de la capillita extrema se retrae un tanto, bien poco, de la línea del frente del transepto, y tanto ella como su hermana la del Sur, llevan estribos angulares motivados por la bóveda de ojivas que las cubre.

A ellas siguen los absidioles en arco de muy poca flecha al exterior, por el enorme espesor del muro, y luego el ábside principal, con todo su semicírculo libre, cortado por cuatro estribos anchos y poco salientes, más otros dos a los arranques de la curva, a su unión con la de los absidioles.

Los huecos de este ábside se acusan al exterior rasgados y altos, de medio punto, bajo gran arco de descarga que no retalla del haz, y con derrame de superficie cóncava. En los absidioles, son las ventanas más anchas y bajas, y en ninguno de estos huecos hay columnas, ni aún moldura alguna en el arranque del arco. Las capillas extremas llevan en su testero dobles ventanas de medio punto que cobijan, cada una, a un huequecillo estrecho y rasgado, cerrado en cuarto de círculo, convergiendo las curvas de cada par. A la base de todas las ventanas corre por la cabecera una moldura de corte rectangular y, en el ábside, retoza sobre los contrafuertes.

Estos suben hasta el alero, que es de caveto, sobre canecillos también de ese perfil, todos iguales y sencillos, pero muy gallardamente trazados, largos y esbeltos. Alero y canes se repiten por toda la cabecera y a lo largo de las naves, menos donde, por reformas, ha sido suprimida la cornisa.

Las cubiertas acusan al exterior la estructura del monumento con toda claridad. Domínalo a todo el cimborio. Del primitivo se conserva la base hasta el arranque del primer cuerpo, acusado por la moldura cóncava general en el edificio, y quedan también unos macizos angulares que dan al asiento de la linterna ochavada una planta cuadrada y cargan sobre los ángulos de encuentro de los torales a los que, por su peso, darán estabilidad. Se manifiesta este macizo muy robusto al exterior y lleva de remate una moldura muy descompuesta. Sobre las partes bajas de la vieja cúpula levantaron el linternón actual, de ladrillo, con pilastras, medios puntos, coronamiento de pináculos y tejadillo picudo.

Al cimborio siguen en altura la nave mayor, los brazos del crucero, el presbiterio y el ábside; van luego las naves colaterales y, por fin, los

absidioles y las capillitas anejas, que, en lo antiguo, tendrían tejados independientes, y hoy no, ya que, para evitar filtraciones en las bóvedas, han sido realzados no poco sobre el trasdós, quedando, por ello, un solo tejado para el absidiole y la capilla inmediata. Me refiero, para la cabecera, a la parte del Norte, pues sobre la meridional hay construcciones modernas.

Pero en este lado Sur, a plomo del testero del transepto, se alza el primitivo campanario: una simple espadaña, como mandan los usos cistercienses, mas cosa fuerte, de excelente sillería, con dos sobrias molduras de caveto cortando a la obra, y dos campaneras de medio punto, una más pequeña que la otra y a distintas alturas; cierra el conjunto en piñón, con moldurita en los arranques, y se coronaba con cruz de la que resta la peana. En la base de la espadaña hay otro hueco de medio punto, como de salida a la escalera, que estaba y está al aire.

Aparejo del templo. Casi siempre muy bueno, de sillares bien labrados y asentados, de juntas muy unidas. La labra de capiteles, basas, impostas, molduras y canes, dentro de la sobriedad de la regla, es perfecta.

* * *

El templo monasterial de Valbuena no entra por su planta en serie de cualquier tipo consagrado, ni sé yo que los haya, salvo, acaso, el de Fontenay. La iglesia nuestra presenta una cabecera de estirpe románica: tres ábsides semicirculares, a los que se agregaron dos capillitas cuadradas, ya cistercienses, de abolengo. Al fin, es, modificada, la cabecera de cinco ábsides en degradación, seguida por algunos templos benedictinos (1); la modificación consistió en sustituir los absidioles extremos, abiertos al transepto, por las capillas cuadradas, que ya traen el recuerdo de las que integraron las primitivas cabeceras de Citeaux, de Claraval, de la Ferté, de Morimond, de Pontigny, de Fontenay, de Ourscamp.....

No son raros los ábsides curvos en lo cisterciense, a veces acompañados de capillas rectangulares como en Vaux-de-Cernay, y en Mazen y en Pforta, según Bergner; como en Lehnin, como en Brombach, etc. Y tampoco lo son en grupos de tres, de pura estirpe románica, cosa

(1) Cabecera de Cluny, antes de la reforma, Payerne, Thalbürgel, Santa María de Ripoll, etc. Y también así la vieja cabecera de Georgenthal, cisterciense, catedral de Lérida, etc.

bien común, como se ve en Valdediós, en Córcoles (1), en más casas bernardas de Castilla, Galicia y León, y en la abacial alemana de Walderbach..... Ni faltan en composiciones de diverso carácter, como en Senanque, en el Thoronnet, franceses, y en Sacramenia. Y hasta en ábside único se ve el tipo torneado para las abaciales de Dobrilugk, de Volkenroda, de Maubuisson.....

No me parece absolutamente satisfactoria la explicación que de este fenómeno ofrecen los autores de *La Arquitectura románica en Cataluña*, atribuyéndolo a influjos de carácter local, y tampoco semeja cosa muy aceptable la opinión de Curman (2), suponiendo a las cabeceras cistercienses de tres ábsides curvos—por ejemplo, Valdediós—reducciones de la planta de Cluny. Los ábsides torneados, en lo románico, son elemento harto vulgar y general, para adjudicarles carácter de localismo, y, en grupos de tres, bien repetidos y corrientes, para ir a buscarles origen en la cabecera vieja clunicense de cinco. Así, pues, será más natural y sencillo pensar en que, en lo cisterciense (3), obedecerán a una tradición románica muy potente y difícil de desarraigar, amplia, universal, como era universal la diseminación del ábside torneado, único y triple; tradición contra la que no puede en muchas ocasiones el poderoso influjo de los tipos primitivos: Citeaux, Claraval, Pontigny, Fontenay. Lo que sí ocurre es que hay comarcas especialmente apegadas a ese arcaísmo, que se defienden más tenazmente que otras contra la innovación; ello acaso pueda apreciarse en nuestra Galicia y también en lo asturiano de Valdediós.

A la iglesia abacial de Valbuena hay que relacionarla, principalmente, con dos templos navarros: la Oliva y la colegiata de Tudela; y también, acaso, con el de Santa María de Huerta (4).

La semejanza en planta de esta cabecera valisbonense con la de la colegial de Tudela es más que semejanza: es identidad. Y ello más de notarse, porque ambos templos, así, son únicos, que yo sepa. Es la colegiata de Tudela obra de 1194 a 1234. La cabecera ha de pertenecer a la primera época, por cuanto el altar mayor fué consagrado en 1204. De entonces será también el crucero. Las naves corresponden a tiempos

(1) Torres Balbás: *El monasterio de Monsalud, en Córcoles.*

(2) Sigurd Curman: *Cistercienser ordens Biggnadskonst, I, Kirkoplanen.*

(3) Y en lo premonstratense también, ejemplos: Retuerta y Bujedo.

(4) Digo "acaso", porque la iglesia de Huerta está, como la de aquí, cubierta por una espesísima capa de yesos que la ocultan y desfiguran.

posteriores, hasta llenar el primer cuarto del siglo XIII. Se compone esa cabecera (1), como la de Valbuena, de ábside mayor, dos absidioles laterales y dos capillas extremas, cuadradas, abiertas al transepto, todos con igual sistema de cubiertas que aquí: casquete sobre nervios para el ábside; horno y cañones para los absidioles; ojivas y columnas angulares para las capillas cuadradas; el gran presbiterio lleva también crucería sencilla. Ayuda al parecido sorprendente la composición de los pilares de esta cabecera, que tienen dobles columnas frontales sobre zócalos, y así aquí también.

Creo positiva la relación entre la obra de Sancho el Fuerte y la iglesia abacial de Valbuena. Así como, probablemente, sobre la colegiata navarra influyen templos cistercienses de la región, por ejemplo: la Oliva.

La iglesia de la Oliva, fundada por monjes gascones, de Scala Dei, va de 1164 a 1198. Responde a un tipo muy semejante al nuestro. La cabecera tiene ábside y cuatro capillas laterales, cuadradas, con crucería éstas, arrancando de columnas angulares; el ábside, cascarón sobre nervios: los absidioles de Tudela y de aquí son una variación de esta cabecera, y no ciertamente muy sustancial. La semejanza, incluso por los pilares de dobles columnas al frente, es innegable. El sistema de cubiertas, idéntico.

El templo de Huerta (2), de monjes hermanos de los de Valbuena, obra que pasa por la de la segunda mitad del XII, pero que acaso entre en el XIII, debe obedecer a la misma corriente: ábside con nervios y cuatro capillas cuadradas cubiertas por ojiva; tal vez dobles columnas frontales en los pilares..... Casi todo dudoso por el embadurnamiento disparatado de la iglesia, pero muy probable.

Lo navarro y lo de aquí son cosas muy parientes. Los monjes gascones y los de Berdona traen positivamente los mismos gustos y obedecen a escuelas vecinas y parecidas, sino a la misma. Y no estaría descaminado pensar que las regiones francesas meridionales que influyen aquí, actúen también sobre algo del cisterciense catalán.

Me parece más prudente achacar estos parentescos a fuente común que considerar a lo de Valbuena como una derivación de lo navarro, no obstante ser algo anterior al nuestro el templo de la Oliva. En cuanto a

(1) Lampérez: *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, tomo II.

(2) Vid. Monografía del Marqués de Cerralbo.

la colegiata de Tudela, puede tenérsela por contemporánea, próximamente, de la abacial castellana, por lo que respecta a las cabeceras de ambos monumentos (1). Lo restante, en los dos, acabó dentro del XIII; para Valbuena acaso dentro del primer cuarto del siglo.

La iglesia de Fitero —1208—levantada ya en un plan que no tiene nada de cisterciense—dígase lo que se quiera—(2) por monjes también de Scala Dei, parece ayudar a nuestra hipótesis sobre el arte influyente en estas obras salidas de tales regiones; prúebalo la composición de los pilares, con las dobles columnas al frente, los capiteles de bolas, etc. Y ello, ya que no la planta, asemeja al gran templo con estos que hemos agrupado.

(1) Los exteriores de testeros son también muy parecidos en estos monumentos, salvo en Huerta, cuya estructura es muy característica y distinta.

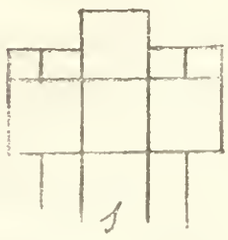
(2) La única cabecera que puede llamarse típica y propia de lo cisterciense es la que conserva el templo de Fontenay, primitiva de Citeaux, de Claraval, de Ourscamp, de la Ferté, de Pontigny, seguida por innumerables iglesias cistercienses de toda Europa: la rectangular, sin girola y con una sola capilla cuadrada saliente, flanqueada de otras, cuadradas también, abiertas al transepto. Esta planta sufre después en varios monumentos una ampliación por añadidura de capillas laterales en línea, y también por la agregación de otras, frente a las antiguas, o sea en la parte occidental del transepto, pero con muro cerrado hacia él y entrada por las naves menores, para que los altares resulten dispuestos en la colocación ritual. Más tarde viene la girola cuadrada en Pontigny, de 1150, según el plan que conocemos por el dibujo célebre de Villars de Honecourt, o sea con sólo capillas en el testero, pero no en los lados del deambulatorio (*). Luego, la girola semicircular, que impone la catedral de Langres (1150-1220) y que copia Claraval por 1174 y Pontigny por 1180 (**), con capillas abiertas al deambulatorio, pero cerradas al exterior por muro único semicircular—aunque en el plano conocido de Claraval parece adoptar este cerramiento una forma poligonal bastante clara, tendente al semicírculo por el gran número de lados del semipolígono (nueve)—; es decir: sin resaltar esas capillas de la línea general del ábside. Y, por fin, Citeaux, en 1193, adopta la cabecera de girola cuadrada, con capillas en el frente y en los costados del deambulatorio, en evolución del trazado de Pontigny en 1150 (***).

(*) Es también la disposición del de Abbey-Dore (Inglaterra) por 1200.

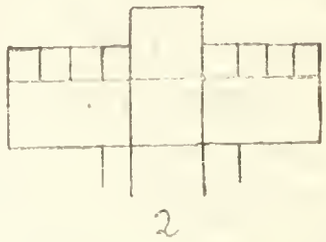
(**) Plan adoptado por las abadías de Savigny, Le Breuil-Benoit, Cherlieu, la premonstratense de Dommartin....., la inglesa de Beaulieu; Heisterbach y Kaisheim (Alemania), Warnhem (Suecia), Zwelt (Austria); ninguna en España, salvo acaso la catedral de Avila.

(***) Así en las abadías de Ebrach, Riddagshausen y Georgenthal en su última evolución (Alemania), Lilienfield y Hradist (Austria). Ninguna en España. Todas estas cabeceras son reconstrucción, tras otras primitivas, distintas.

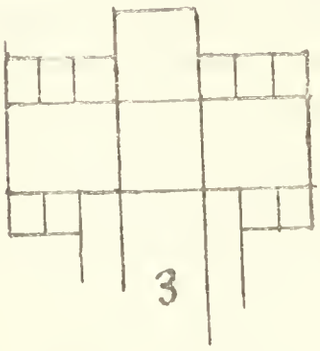
Todo esto lo desenvuelve Holtmeyer (*Cistersienser kirchen Thüringens*) muy claramente en los esquemas tomados de su libro y que inserto a continuación:



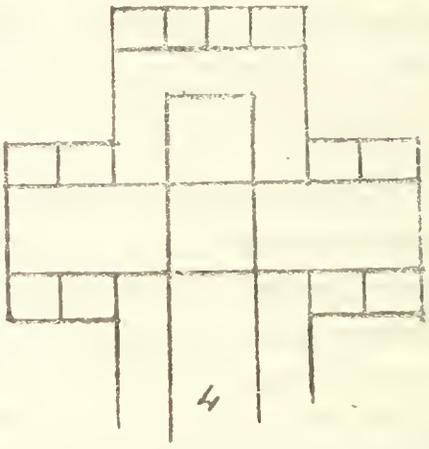
1.—Fontenay, 1118. Probable también en Ourscamp por 1129.



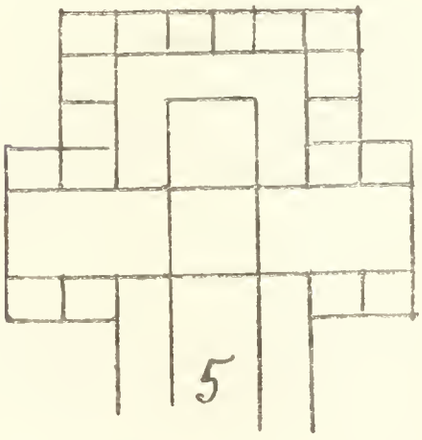
2.—La Ferté, 1210.



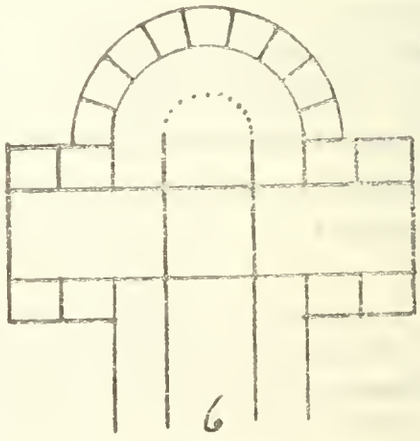
3.—No segura, pero probable en las obras nuevas de Citeaux, consagradas en 1148; Morimond en 1130 y Claraval en 1135.



4.—Croquis de Villars de Honecourt. Probable en la nueva obra de Pontigny, por 1150.



5.—Ampliación de Citeaux, 1193.



6.—Catedral de Langres (1150-1220). Ensanchamiento de Claraval, 1174. Ampliación de Pontigny, 1180.

A ese grupo, pues, pertenece la cabecera de la iglesia de Valbuena, variando el tipo de la Oliva y el de Huerta, y siguiendo rigurosamente el de colegiata de Tudela, aunque conservando con aquéllos el parentesco más íntimo, como se ha visto. Y siendo, por la especialidad de ese testero, ejemplar único entre las iglesias cistercienses. Si bien se aprecia, ello no es sino la cabecera primitiva de las iglesias madres cistercienses, sustituyendo la línea de la capilla central y de las inmediatas por curvas. Y mejor que nada, una transacción entre las influencias de la Orden y los resabios románicos vivientes. De todos modos, sería útil conocer la planta de las cabeceras abaciales de Scala Dei y de Berdona, para saber si ellas actuaron en estos monumentos tan ligados de Navarra y Castilla.

Ya va mencionado también otro punto de parentesco: la composición del pilar, con dobles columnas frontales; la Oliva, crucero de Fitero, colegiata de Tudela, aparte lo de Sangüesa y de Hirache..... Si antes no lo tuvo Santa María de Huerta, este pilar halla en Valbuena su primera representación castellana; de aquí pasaría a Retuerta, Palazuelos, parroquial de Dueñas, San Miguel de Palencia, Matallana, Aguilar de Campoó, San Andrés del Arroyo, Villamuriel de Cerrato, Villalcázar de Sirga, etc.; relacionándose asimismo más lejanamente con templos como los de Córcoles, Gradefes, Santo Tomé de Soria, San Pedro de Arlanza, y también

Además de los esquemas de Holtmeyer, repetidos por Fritz Rauda, conviene ver para aclarar estas cuestiones, los planos de Bilson y de Curman, así como el cuadro que da éste en la página 76 de su libro (*).

Bien se aprecia por lo dicho que las iglesias cistercienses españolas con girola, curva y capillas redondas resaltadas: Moreruela, Fitero, Veruela, Poblet, Guadefes, Osera, no siguen a la cabecera de Claraval de 1174 (**), sino a un tipo bastante frecuente en las grandes iglesias francesas de distintas regiones y que puede llamarse clunicense. La reforma del templo de Cluny lo consagra. Alguna iglesia española del Cister de ese carácter puede obedecer también a influjos compostelanos. En general, copian modelos franceses, y no cistercienses precisamente; ya lo hace notar Torres Balbás (***) en un trabajo reciente muy interesante.

(*) Fritz Rauda: *Die Baukunst der Benediktiner und Zisterzienser in Sachsen.*
John Bilson: *The Architecture of the Cistercians.*
Sigurd Curman: *Cistercienser ordens Byggnadskonst.*

(**) Algunas incluso son anteriores. Fuera de España, es poco común esta cabecera en lo del Cister. Habría cierta hostilidad *anticlunicense* contra ella.

(***) *Memoria sobre catalogación y clasificación de los templos cistercienses españoles, por sus cabeceras*, leida en el Congreso de Historia del Arte, de París, en 1921.

con otros catalanes: catedrales de Tarragona y Lérida (1). Todo acaso, como lo navarro y esto de Valbuena, obedeciendo a escuelas francesas del centro-sur y del sur-oeste. Vendría ello aquí, probablemente, a través de lo navarro y de lo aragonés anterior. El estudio de Santa María de Huerta puede ser, a este respecto, de mucha importancia.

No debe pasar sin comentario el cimborio sobre trompas que tuvo, y en parte tiene, la iglesia abacial de Valbuena. Ello, probablemente, le viene de los templos franceses de la Orden, meridionales, así los de Senanque, de Obasine y de Beaulieu, éste en lugar vecino de Berdona.

Y parientes del cimborio de aquí son también los españoles de Mave, Olmos, Frómista, Zorita del Páramo, Armenteira, Osera y Sobrado (2), aunque por lo exterior el de Valbuena, ochavado, se asemejaría sólo a alguno de éstos, ya que otros, como los de Mave y Armenteira, se acusan en prisma cuadrado por de fuera. Y cuadrado igualmente es el de la abadía de Dueñas, a más de llevar campanario que no había aquí, por ir contra los usos cistercienses.

También se relaciona este cimborio nuestro con algunos catalanes, ejemplo: la capilla templaria del Milagro, en Tarragona (principios del siglo XIII), Santa María de Castellfullit; y sobre todo, Vallbona de las Monjas (fines del XII); sin hablar de lo alejado de Santas Creus (1174), catedral de Tarragona (1214), Poblet, muy posterior, etc.

De lo extranjero cabe recordar a la abacial suiza de Bonmont (1123, línea de Claraval) que lleva sobre el crucero cimborio-campanario, de estirpe borgoñona, y a las italianas ya totalmente distintas de lo nuestro de Fossanova, Chiaravale de Milán, etc., que ostentan torrecillas linternas; Cassamari, con cimborio cuadrado; y otras, todas de fines del XII y principios del XIII.

Tanto la linterna campanario de Bonmont, como las italianas, levantadas sobre las bóvedas del crucero, éstas con ojo, y como independientes de la cubierta del tramo, parecen contravenir disposiciones cistercienses prohibitivas de los campanarios ostentosos, para curar el abuso en que habían caído los benedictinos. En cuanto a las agujillas que sobre el

(1) No van citados los modelos en un orden rigurosamente cronológico, porque la agrupación no pretende sino evidenciar parentesco y acaso comunes orígenes lejanos.

(2) No puede pasarse en silencio el magnífico ejemplar de Villamuriel de Cerrato, en iglesia de influjo cisterciense, y de hacia el primer cuarto del XIII.

crucero tienen algunos templos alemanes del Cister, con ser cosa probablemente avanzada, no nos interesan.

El cimborio de Valbuena es un elemento, exclusivamente, de iluminación, como los castellanos citados y algunos catalanes, parientes todos y no pocos hermanos; se mostraba hacia afuera ochavado y se acercaría mucho al tipo subsistente en Osera y en Vallbona de las Monjas. Una evolución de él será tal vez la linterna de Villamuriel de Cerrato.

No obstante la tradición que parecen señalar en Castilla los cimborios anteriores al nuestro, como el de Frómista, por ejemplo, creo que el de Valbuena viene con los monjes de Berdona, y que puede proceder de las abadías vecinas mencionadas. Acusará el influjo ya anotado antes de escuelas centro-meridionales francesas, acaso análogas a las que actúan sobre ciertas linternas catalanas como la de Vallbona y las del Milagro y Castellfullit.

Cuanto a la fecha del cimborio vallisbonense, cabe opinar lo mismo que del crucero: puede ser obra de los dos primeros decenios del siglo XIII, pues a la cabecera la supongo acabada hacia los comienzos de la centuria, como va dicho: contemporánea o poco posterior a la de la colegiata de Tudela.

En Valbuena el campanario es bien cisterciense: una simple espadaña colocada en el mismo lugar que la de Fontenay.

Especializa bastante al templo abacial del Duero el cuerpo saliente defensivo, del NO. Aunque abundan estos elementos de fortificación en los monasterios, no aparecen, que yo sepa, con frecuencia unidos a la iglesia, sino en la cerca o en las puertas del recinto murado. Como este ángulo de templo, fortificado, conozco otro, pero en iglesia parroquial, en la de San Juan de Puerta Nueva, de Zamora, obra de finales del siglo XII, si no entró algo de ella en el XIII ya. Está en lugar que pegó con la muralla de la ciudad, y junto a una puerta, como dice el apellido de la iglesia. Esta colocación razonará, tal vez, a la parte militar del monumento zamorano. En el monasterial de Valbuena, el ángulo fortificado indica que la cerca no encerraba a la iglesia, sino que ésta quedaba libre por su fachada, por el costado Norte y por parte de la cabecera.

La composición de la fachada en Valbuena, recuerda no poco la del templo abacial de Bellagarde (Puy-de-Dome, 1137) y claro está que la semejanza se extiende para el testero del transepto en ambos monumentos, salvo que en el francés hay ventanas en lugar de óculos. Estos

son muy comunes en los templos del Cister. Pueden originarse en Borgoña, pero se extienden mucho y es difícil afirmar que proceden los que se ven tan numerosos, todos, de aquel origen. Los hay, por ejemplo, en las abadías de Fontenay, Silvacana, Noirlac.....; en las iglesias de San Filiberto de Dijón, San Sinforiano-des-Nuits, etc.....; en las cistercienses españolas de Veruela, Santa María de la Sierra, Córcoles, Poblet, Fitero, Moreruela, etc.; en otras de influjo cisterciense, como la colegiata de Tudela, la catedral del Burgo de Osma, y otras muchas. Dentro de arco, como aquí, se ven óculos en la cabecera de Noirlac, en San Lázaro de Avallón, Gerland, transepto de Pontigny, y en varias abadías italianas. Y de lo español cabe citar, a Santa María de la Sierra, con elementos muy parecidos a éste de aquí; San Pedro de Avila, etc. En conjunto, es de la misma composición que la de Valbuena, la fachada del templo abacial de Sacramenia (1), no lejano de nuestro monasterio y también inspirado, para muchos elementos en iglesias de la Orden, hacia el Mediodía francés (Senanque, le Thoronnet) (2).

También las ventanas de Sacramenia, de medio punto, seguidas, sin columnas, son hermanas de éstas de aquí. Y las que ahuecan su derrame exterior dando concavidad al chaflán, hallan parecido en otras así de Wolkenroda (Alemania, 1131) y en las españolas de Santa María de Mave, amén de otros modelos. Son curiosos los huecos pequeños de las capillitas extremas, los cobijados por el medio punto, estrechos, que cierran en cuarto de círculo y que se hallan tapiados. Antes que ellos, no sé de otros así; después se dan en las campaneras de la abacial de Palazuelos y, parecidos, también en el refectorio premonstratense de Retuerta, cercano.

La simplicidad de la puerta occidental de nuestro templo hace que sus hermanas, en la Orden, sean legión: según va en nota, la puerta principal de Sacramenia es como esta de Valbuena; pero aún más sobria la de aquí, pues carece de columnas. Sería inacabable una lista de ingresos análogos y hasta hermanos, en iglesias del Cister.

Y asimismo facilísimo buscar analogía a los contrafuertes: los del ábside, anchos, planos, llegados hasta el alero, se ven, por ejemplo, en

(1) Puerta igual, pero con columnas; arco de descarga encima, que cobijaría óculo, y dos contrafuertes flanqueantes. Estos rematan apiñonando y con florón; cosa ya distinta de lo de Valbuena.

(2) "Memoria" citada de Leopoldo Torres Balbás.

Fitero, en Carrizo, bernardas ambas, por no citar otras; el remate escalonado de algunos estribos de aquí se da también en templos cistercienses franceses meridionales y, de lo español, en Veruela.

Y es común también la cornisa de nuestro templo: el alero en caveto, general para todos los monumentos de la Orden. Los canecillos asimismo, pero dentro de una gran sencillez de molduración, en otros templos se nota cierta discreta y severa variedad; aquí llega al máximum la simplicidad del elemento y del conjunto, pues todos los canes, en nacela, son absolutamente iguales. En otros monumentos vecinos se da, Retuerta, por ejemplo: y en otros lejanos, Santas Creus y Vallbona de las Monjas, que, como se va viendo, emparenta con esto de aquí no poco, a pesar de la distancia.

Del interior he comentado ya la composición de los pilares que es acaso lo más específico de la iglesia. Sus bóvedas son comunes; así los cañones como las de ojivas y plementería francesa. Estas últimas son del tipo de las de Santas Creus; las nervaduras, también de sección rectangular, cosa frecuente en naves bajas y más en dependencias de las abadias. Los arcos doblados tienen sus análogos ejemplares numerosísimos; se les acercan los de Retuerta, los navarros que corresponden a dobles columnas frontales, los catalanes de pilar semejante, etc. (1). Las basas son propias del estilo y del momento, acaso demasiado degeneradas, comparándolas con otras partes del templo. De todos modos su perfil es común.

Los capiteles descubiertos en la iglesia de Valbuena son de una absoluta sobriedad cisterciense: de hojas apenas relevadas con pomas, se ven en casi todos los monumentos de la Orden: Alcobaça, Moreruela, La Espina, Fitero, Gradefes, Iranzu, etc., y no se concreta esta sencillísima decoración a los monumentos del Cister, sino que se extiende por todas las escuelas y regiones, figurando en infinitas iglesias, claustros y estancias, unas veces, bajo la influencia de lo cisterciense, y otras no. La antigüedad, en lo románico, de ese tema decorativo es bien considerable. Sirvan de ejemplo los modelos leoneses del siglo XI y los zamoranos de principios del XII, amén de lo francés de esas épocas asimismo.

Los cimacios en caveto, las impostas y molduras en chaflán y caveto,

(1) No hay para qué insistir ni traer a cuento otros arcos doblados como los de las catedrales de Zamora y Salamanca, colegiata de Toro, San Martín de Salamanca, San Quirce, etc., etc.

son perfiles generales en lo del Cister: Fontenay, Noirlac, Senanque, Silvacane, como Georgenthal, como Fountains, como Werhern, como San Galgano, por citar algunos nombres de abadías; como todos los españoles, ofrecen esos bellos y sobrios trazados en tales elementos como para cornisas y aleros, casi sin excepción, hállese donde se halle el ejemplar, obedezca a la influencia que quiera y sea la que sea su estirpe.

Y por presión de lo cisterciense, estos perfiles pasan, en general, a todos los monumentos contemporáneos.

La iglesia monasterial de Valbuena, puede, pues, conceptuarse como obra muy relacionada con lo cisterciense francés de hacia el Sur, según se ha visto, quedando, como es natural, muy difusos estos focos actuantes. De todas suertes, por analogía con lo navarro, con lo aragonés, con algo catalán, no creo mi sospecha ni infundada, ni improbable. Ya he procurado ir demostrándolo, hasta donde ello es posible. Sobre todas las analogías expuestas y acusadas, y para refrendarlas, está el origen de los monjes repobladores de Valbuena.

No faltan aquí temas como los óculos, por ejemplo, que parecen tener un abolengo extraño a lo dicho, pero son detalles que se hacen comunes y que se extienden infinitamente. Lo borgoñón pasa a otras regiones francesas, como hacia el Centro y el Sur y se infiltra mucho en todas las escuelas en estas épocas, precisamente por influjo cisterciense, ya que monjes borgoñones son los que llevan con la regla el arte de las cosas madres y de su comarca a todas partes.

Pero, no obstante, lo principal, lo específico de la iglesia de Valbuena: composición de pilares, cimborio, acaso planta de la cabecera, parece proceder, como lo navarro, de fuentes meridionales.

Sobre la época probable de construcción ya va dicha mi sospecha: cabecera contemporánea de su hermana la de la colegial de Tudela, o sea hacia 1200. Pero todo el templo valisbonense está hecho de una vez, de modo que la obra restante sigue inmediatamente, y con absoluta unidad de plan. Puede conceptuarse, pues, terminada a nuestra iglesia dentro del primer cuarto del siglo XIII.

Realiza el monumento el verdadero ideal de los usos del Cister, por severo, sobrio y austerísimo. Es, además, obra de una franca y noble estructura, grande, fuerte, proporcionado. Su exterior es de una cierta y positiva hermosura, y acentúa su fuerza y su nobleza aquel ángulo

acastillado, con sus almenas y matacanes, unido al templo con tan rara armonía. Falta a la cabecera la vieja disposición de las cubiertas, para ofrecer claramente su línea de capillas, bien original, y su silueta antigua de alturas. Pero así y todo, el grupo de ábsides tiene un alto interés de belleza.

El interior hay que suponerlo bajo la capa espesísima de yesones. La escalera de monjes estaría en el testero del transepto sur; la de conversos iría tal vez a la puerta alta que hoy da a la tribuna, desde el actual sobreclaustro, antigua terraza en que trasdosaba la bóveda del claustro bajo.

Las añadiduras del siglo XVI, esa tribuna y las bóvedas que la cubren, estrelladas, así como la reforma del cimborio, no ofrecen interés. Y menor aún lo tienen los restantes arreglos.

Si hay que hablar del enmascaramiento de yeso que oculta a toda la iglesia, es para decir claramente que aquello debe y puede desaparecer fácilmente. Ni siquiera es obra costosa: se desprenden casi solos los yesones. Es un deber librar de aquella costra abominable a uno de los ejemplares más puros de iglesias cistercienses españolas.

TESORO, "PARLATORIUM" Y OTRAS DEPENDENCIAS (1).—La puerta que se abre en el eje del testero Sur del transepto da a una gran sacristía y estancia previa que ocupan hoy hasta el espacio de lo que fué sala capitular; comprende, pues, el área de ésta y de un pasadizo que la separaba de la puerta dicha y llevaría a la capilla-tesoro, situada en cuerpo saliente, con ábside ochavado al Este, tan resaltado que rebasa con mucho la línea de toda la cabecera del templo. El muro Sur de la capillita extrema de la Epístola es medianero con parte de ese recinto, resultando el prolongado ábside de éste ligado en ángulo con el testero de la capilla, no obstante ser más moderna la fábrica de la sacristía, obra de muy avanzado el siglo XIII. De planta ochavada, según indiqué, lleva en las quiebras del polígono estribos que denuncian bóveda de ojivas; en el eje y en el muro del Sur, ventanas de medio punto, sin columnas, con derrame. La parte baja de los muros, hasta la altura de la cubierta primitiva, es de buena sillería. Luego vendría cornisa de canes y alero, pero en el siglo XVI levantaron con mampuesto otro cuerpo—archivo—sin interés, y entonces también construyeron habitaciones sobre las capillas meridionales de la cabecera. Por su interior, la capilla-tesoro se

(1) Números IV, V, VI, VII, VIII y IX del plano.

divide en tres tramos, separados por arcos apuntados sencillos y cubiertos por bóvedas de ojivas, con nervios de tres baquetones unidos, arandelas en los cruces y plementería francesa; formeros apuntados también. Al ábside se entra por arco toral agudo, doblado, grueso y llano, sobre columnas pareadas, y la cabecera lleva nervios a las quiebras del polígono y bóveda de plementos; basas como algunas del claustro y capiteles como los más simples de él. El tramo alto, junto al toral, presenta dos columnitas angulares, para los nervios, que no se repiten en el cuerpo de la capilla. A ella se entra por puerta de medio punto, desde la absidal colindante. Ni las construcciones de sobre el tesoro ni las que siguen en planta alta, rehechas, merecen atención. Como tampoco la vasta sacristía actual y la antesacristía, que usurpan el sitio a la sala capitular antigua y a su pasadizo, junto a la iglesia.

Pero del capítulo queda el muro exterior, que cae a la huerta abandonada—Este—, y no sólo en su parte baja, sino hasta el alero de canecillos, altura de cubiertas de la planta superior, ya que este muro, en el piso principal, corresponde al dormitorio de monjes, siempre sobre la sala capitular y estancias de su crujía; restan las ventanas, en fila, pequeñas, abocinadas, del dicho dormitorio (1). De manera que toda esa larga pared de Naciente que cierra lo que fué Capítulo y las dependencias que le siguen en ala, se halla completa, de alto abajo; es obra también de hacia el primer cuarto del siglo XIII.

Continuando hacia Sur la crujía, y medianero de la sala capitular (sacristía de hoy) está uno de esos pasos estrechos que llevan del claustro a la huerta en todos los monasterios y a los que se ha dado en llamar "parlatorium". Es un pasillo al que dan entrada puertas sencillas, apuntadas, sin columnas ni decoración alguna, y se cubre con cañón apuntado, que arranca de impostas achaflanadas. Este pasadizo es sencillamente eso, un paso, que a veces sería aprovechado por los monjes para hablar, cuando lo permitía la regla, pero ello no autoriza a darle ese destino, ni a llamarlo locutorio, cuando los tales cañones son de un área tan escasa que no permiten la permanencia desahogada ni de un corto número de monjes (2); ni son recintos pensados ni construídos para es-

(1) Luego, creo, transformado, por el XVI, en biblioteca o algo así.

(2) Hasta en los grandes monasterios, pobladísimos, como Poblet, son estos pasos de iguales dimensiones que en las abadías secundarias. Ello explica bien claramente su destino.

Ala N. del Claustro.

Un pilar angular en el Claustro.

Clichés Antón

Entrada

Clichés Torres Balbás Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Crujia de la Sala capitular.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE VALBUENA (Valladolid)

tancia de nadie, sino para pasar a través de crujías anchas y entre habitaciones importantes, que no eran de paso y a las cuales se daba así independencia, asegurando, también independientemente, y con pequeña resta de espacio a las habitaciones colindantes, una comunicación indispensable entre el claustro y la huerta; esta comunicación, que podía ser frecuente, no molestaba así, por estos pasos, ni a la sala capitular, ni al verdadero locutorio o sala de trabajos de interior. Además, en casi todas las abadías, hay un pequeño parlatorio: es el que, en Valbuena, sigue al pasillo descrito. Idéntico a él, de eje paralelo y con iguales disposición y estructura; dos ingresos a los extremos: uno al claustro y otro a la huerta, éste tapiado ahora y acaso siempre, más otra puerta en el muro meridional, por la que se entra a una gran estancia que luego examinaré. Este último paso sí es un pequeño locutorio: una estancia como antesala del aposento grande. Como el arco de la huerta se halla condenado, ya resulta el pasadizo más habitable, y aquí ya es verosímil que los monjes pudieran juntarse, siempre en reducido grupo, para cambiar algunas palabras. Es, pues, el recinto, una antesala del verdadero "parlatorium" o gran sala de trabajos y, tal vez, de conferencias, la sala de columnas, que algunos llaman biblioteca, porque en ciertos monasterios destinaron el aposento a depósito de libros, en épocas recientes. La gran sala es habitación constante en los monasterios cistercienses, así en emplazamiento como en disposición, y tiene el destino que se desprende de la vida de estos monjes blancos (1). Ellos, primitivamente, no se consagran al estudio—y holgaban bibliotecas copiosas—sino a trabajos campesinos y manuales, algunos de interior; tienen conversaciones espirituales y edificantes, oyen pláticas del abad, en comunidad, y no en la sala capitular sólo. Para reunirse necesitan estancias amplias, en relación con la importancia del monasterio y con el número de monjes que alojara; son esos recintos en planta baja, si no obscuros tampoco muy claros, pese a sus ventanas abundantes que, si bien por sus haces exterior e interior, tienen arcos de mucho desarrollo, resultan, gracias al abocinamiento de ambos, huecos de escasa luz, aunque generalmente altos y rasgados. Así el "parlatorium" de Valbuena, dotado de seis ventanas en sus muros de Naciente y Poniente; pero estas tres últimas no abrían al aire libre, sino al cuartito inmediato, primero "cale-

(1) Vid. Vaccandard: *Vie de Saint Bernard, Abbé de Clairvaux.*

factorium", y después arranque de la escalera al dormitorio de novicios.

Esta gran sala o gran "parlatorium" valisbonense, que termina la crujía oriental, formando testero, es un aposento partido en dos naves por tres columnas exentas, cilíndricas; apoyan en plintos circulares, bajos, sobre los que van las basas, compuestas de un grueso toro, gola sutil y junquillo encima; capiteles grandes, de tambor redondo en el que se esbozan cuatro anchas hojas muy pegadas, con bolas en las puntas; del ábaco resaltan las partes que indican florones de ángulos y centro, planas y sin talla alguna, y lo demás rehundido; cimacios muy robustos, volados e importantes, de caveto. De estos apoyos arrancan fajones apuntados, para la división de naves y de tramos, que son cuatro por nave, naturalmente. De las columnas, también, parten los nervios diagonales de las bóvedas, capialzadas y despiezadas por el sistema francés; los nervios son de sección cuadrada y en las intersecciones llevan arandelas circulares. En los muros, fajones y ojivas nacen de repisas formadas por combinación de un chaflán y un caveto, robustas y de excelente traza. Las ventanas son de arco apuntado, pero algunas cerradas en huecos rectangulares. Tiene el recinto, además de la puerta, apuntada, que lo comunica con el pequeño locutorio, otras dos; una, ojiva también, da salida a un patizuelo que sirve para luz al calefactorio y al refectorio por su muro oriental, y otra, acaso moderna, para un cuarto excusado, como trastera.

Sobre el gran locutorio, o sala de trabajos, estaba el dormitorio del abad, al final del de monjes, y vigilándolo. Este cargaba encima de la sala capitular y tal vez sobre parte del mismo gran "parlatorium". Por el extremo opuesto, el dormitorio comunicaba con la iglesia, mediante la escalera ya indicada y, acaso, previo algún cuarto, archivo o tesoro, que estaría sobre la antesacristía, próximamente.

Ya se dijo que del dormitorio queda el muro todo de Naciente, y falta añadir que también resta el de Poniente, dando parte al patizuelo anotado, y conservando su cornisa de canes y su alero de chaflán. El resto quedó oculto por la galería del sobreclaustro, en cuya pared habría ventanas y acaso salida sobre lo que fué terraza. La carencia de contrafuertes obliga a suponer que el gran dormitorio tuvo cubierta de madera, como lo de Poblet, probablemente.

* * *

Lo que subsiste de la capilla-tesoro, ya fechado aproximadamente, es de la obra que siguió a la iglesia coincidente con las partes viejas del claustro.

Esa forma alargada y con testero de ábside no es cosa inusitada en lo cisterciense (1); ejemplo: la iglesia de Chiaravale de Milán (2), 1221. Este ejemplar tiene piso superior en comunicación con el dormitorio de monjes. En Valbuena, el tesoro, sacristía antigua, fué de una sola planta, pues el piso alto es, como se dijo, cosa del siglo XVI, y el muro fué realzado con mampostería. Como el caso de Chiaravale, cita Enlart (3) los de San Esteban de Caen, catedral de Nicosia, Santa capilla de París, Vincennes, Bourbon l'Archambaud. Y, por muy semejante a lo de Valbuena, debe nombrarse a la sacristía de la abacial de Hohenfurt (Austria), del siglo XIII. Sacristía alargada, de eje paralelo al de la iglesia y con testero plano, la tienen, entre otras, las abadías de Claraval, Senanque, Pontigny, Altzella, Poblet....., y la premonstratense de Santa María de Aguilar de Campoó. En todas ellas sobresale el testero, recto, de la línea de edificaciones inmediatas. Recintos alargados, cuyo testero no resalta, siempre interpuestos entre el brazo de crucero y la sala capitular, son casi todos los de la Orden. Estos tesoros eran también sacristías, y es evidente que el de Valbuena servía asimismo de capilla, pues su ábside orientado y con ventana ritual indica claramente que allí se practicaba culto y se decía misa. Los elementos de esa construcción aparecen repetidamente analizados en otras partes de esta monografía.

Del capítulo de Valbuena, además de su muro exterior, algo puede quedar oculto, aunque es dudoso que tras los enlucidos del claustro subsista el ingreso, ya que el muro donde corresponde parece rehecho, al menos en su zócalo. Destrozada la sala, la sacristía que la suplanta, grande y pretenciosa, merece escaso aprecio.

Como los pasadizos descritos son todos los monasteriales de la época, y no escasos los que, antesalas de la capitular o del gran parlatorio, servían de locutorio menor, según el plan de aquí. Las citas de estos ejemplares serían bien copiosas.

(1) Se da también en ciertas salas capitulares, por ejemplo: abadías de Durham (Inglaterra), del XII, y Osseg (Hungria), del XIII.

(2) Planta de Dehio y Bezold: *Die Kirchliche.....*

(3) *Origines françaises de l'Architect. gothique en Italie. — Man. d'Archéol. française, Architect. civile et militaire.*

El gran locutorio, o sala de trabajos de interior, ya merece más detenido comentario. Es, en disposición, muy parecido al del monasterio de la Oliva, y, en estructura, análogo a la sala capitular del de Santa Cruz de Ribas (también del XIII). Pero hay un monumento de semejanza extraordinaria con nuestro "parlatorium": es la llamada Granja de los Diezmos, en la abadía francesa de Provins, obra del siglo XIII; los capiteles de ella son más exornados, los cimacios octogonales, los fustes de varios tambores; el resto es idéntico a lo de aquí; trazados y secciones de arcos y nervios, bóvedas, moldelatura, planta, todo es igual. Bien semejante también al nuestro, pero algo anterior, es el "parlatorium" de Fontenay, con dominio del medio punto en arcos divisorios, puertas y ventanas; caben en la lista de analogías con la estancia que comento, la fragua de Fontenay, contemporánea de su vecino el locutorio dicho; ciertas dependencias de la abadía de Noirlac, fechadas en el XIII; la sala baja del Castillo de Chillón (Suiza), del XIII también; la iglesita de San Guillermo de Goleto (1) (1250), capilla sepulcral de los abades benedictinos, y probable copia de Castel del Monte..... Repisas parecidas a las de aquí, apiramidadas, de molduras, se hallan frecuentemente en lo del Cister, pero por su acercamiento a éstas, cabe citar las del mismo locutorio grande de Fontenay, las de su fragua, la de la iglesia abacial de Buch (Alemania, 1192) (2).

La decoración de capiteles, que es, sencillamente, un modo del tema, tan caro a los cistercienses, de hojas ceñidas al tambor, con escasísimo relieve, lisas, cerrando como una funda la parte baja del contorno, y con bolas o pomas en los ángulos, halla su parecido en ejemplares del claustro de Fontenay, en otros de la sala capitular de Brombach (Alemania, 1151), en alguno, acaso, de la abacial de Roches (Inglaterra) y en los del capítulo de la Espina.

Puede fecharse a la sala de Valbuena dentro del primer cuarto del siglo XIII, sin gran inconveniente. Por la simplicidad severísima del recinto es difícil atribuirle escuela; bien se ve por las citas escogidas al azar lo repartidos que se hallan monumentos análogos. Parece proceder del sistema de la Borgoña; acredítalo Fontenay, pero también es cierto

(1) Bertaux: *L'Art dans l'Italie Méridionale.*

(2) Dr. Ing. Fritz Rauda: *Die Baukunst der Benediktiner und Zisterzienser in Sachseun.*

El Claustro, lado N.

Clichés Antón

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Ala S. del Claustro

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE VALBUENA (Valladolid)

que arraiga en Noirlac y en Provins, y no será descaminado fijarse en la Oliva (Navarra) al estudiar el "parlatorium" de Valbuena.

Los aleros de moldura sobre canes responden en toda la crujía a la sobriedad y sencillez del monumento; ya se dijo al comentar la obra de la iglesia. Ahora podemos verlos parecido en las cornisas de la fragua mencionada de Fontenay (1).

El claustro (2).—El bajo, o sea el de las primitivas construcciones monasteriales, es uno de los ejemplares más interesantes de España, y poco menos que desconocido. Interesante, por completo; interesante, por magnífico. Es obra de hacia los finales del primer cuarto del siglo XIII; acaso hay partes más avanzadas, dentro de la misma centuria, como lo que resta del lavabo. Lo corriente es que en trabajos de esta magnitud se tardasen no pocos años.

Ocupa el claustro, en el lugar ritual, un vasto espacio cuadrado. Las galerías son de ocho tramos, cuadrados también, separados por arcos fajones apuntados, de sección rectangular, más anchos los de los tramos de rincón. Los tramos se cubren con bóvedas francesas, un poco altas de clave, sobre diagonales y formeros; éstos llevan su arista baquetonada; aquéllos o un baquetón de sección ojiva o grupo de tres baquetones cilíndricos, el medianero más prominente y grueso, aplicados al nervio por su intradós. En las bóvedas de rincón son más anchos los diagonales y van moldurados con dos baquetones separados por escocia; en todas las claves de intersección hay arandelas. El enlucido, del XVI, impide ver el despiezo de los plementos, pero se acusan las juntas en muchas partes; es el francés, de hiladas normales a las cabezas.

En los muros, reciben el arranque de arcos y de nervios fuertes repisones, lobulados, compuestos de tres baquetones horizontales, separados por listel y por caveto de mucho vuelo; éste último, como los cimacios ya vistos en el monasterio.

A cada fajón, divisorio de tramo, responde, del lado del patio, un pilar con dos columnas adosadas, hacia la galería, para recibir el arranque del arco, en las alas de Norte, Este y Sur, y con una sola columna en el ala de Poniente. Estos pilares, al exterior, se espesan en estribos de contrarresto, unos escalonados y otros lisos; marcan, por consiguiente,

(1) Begule: *L'Abbaye de Fontenay.*

(2) Números II y III del plano.

los tramos de las galerías. Entre pilar y pilar voltea un gran arco apuntado, que al interior hace de formero y sirve de descarga para los vanos que cobija; como formero, ya va indicada su modelatura; por fuera lleva un baquetón y arranca de impostas, penetrando las jarjas en el espesor del contrafuerte. No obstante ser los tramos iguales, estos sendos arcos varían en altura; así, los de la galería de Naciente son más bajos que los restantes.

Todos cobijan a tres huecos de arquería, de medio punto, apoyados en dos pares de columnas exentos, y en otros dos de adosadas. Llevan las arquerías muy moldurada la arquivolta con baquetones, golas y filetes por el interior, y con caveto volado, como guardapolvo, por el exterior. Pero esto sólo en dos alas: al Norte y al Sur; en las otras dos son lisas las arquivoltas por fuera. Los tímpanos, sobre cada grupo de tres huecos y bajo el gran arco de descarga, en la galería septentrional y parte de la meridional, van perforadas rosas variadas y, algunas, muy ricas: lobuladas, con círculo central liso o lobulado y, en torno, corona de círculos más pequeños; el gran cerco que inscribe a toda la rosa está bordeado de junquillos y de ancho caveto. En algunos tímpanos, al Oeste, hay óculos sencillos, sin decoración; otros, a Poniente y a Sur, no tienen esos vanos, y la galería oriental carece totalmente de ellos.

En uno de los tramos del ala meridional, los huecos cobijados son dos, en vez de tres, y están flanqueados afuera por estribos más gruesos que los demás del claustro. El arco de descarga es zarpanel hacia el exterior y arranca de columnas acodilladas. Bajo el hueco gemelo está interrumpido el poyo general que cierra el claustro, para dejar aquí doble entrada libre. En el tímpano, limitado por moldura horizontal, prolongación del cimacio de las columnas acodilladas, se abre un óculo sencillo con derrame en forma de doble chaflán y canal intermedio; el zarpanel lleva arquivolta de gola e intradós abocinado. A sus arranques entran las jarjas de nervios diagonales que volteaban hacia el patio, para formar un tramo de ojivas, y para el apoyo del arco de descarga y de estos nervios, las columnas acodilladas ya dichas están colocadas, a par, al bies, en el ángulo que forma el encuentro de los contrafuertes con el muro. Tanto la moldura horizontal que corta el tímpano como los cimacios de que nace, se forma con baquetón, caveto y listel. Los restantes elementos del hueco gemelo y de los apoyos corresponden a la ordenación general del claustro y tendrán su descrip-

Clichés Antón

Rincon N. E. del Claustro.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Fachada de la Iglesia.

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE VALBUENA (Valladolid)

Cliché Antón

Claustro: Entrada al lavabo.

Cliché Torres Balbás Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Refectorio.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE VALBUENA (Valladolid)

ción en momento oportuno. He desglosado los restos anotados aparte, porque realmente constituyen algo como monumento especial dentro de la obra: pertenecen al lavabo. Por el hueco gemelo se entraba a él desde la galería, y formaba un templete, según costumbre, con bóveda de crucería, de nervios diagonales, de los que restan los arranques en el muro sobre las columnas pareadas y acodilladas, según se vió. Cerrado el edículo, de planta cuadrada probablemente, según la línea marcada por los contrafuertes, iría aclarado en cada paño por arquerías dobles, bajo arco de descarga cada par, con arreglo a la norma que da la entrada, y correría la moldura vista por los tímpanos perforados con óculos hermanos del subsistente. La doble entrada del lavabo, como siempre, se halla frente a la del refectorio (1).

Los pilares angulares del claustro están formados por núcleos de planta esquinada, con columnas, unas adosadas a ciertos frentes y otras acodilladas. Por el interior van adosadas dos grupos de tres, uno a cada lado del pilar, para recibir los arranques de los fajones que marcan el tramo de ricón, y además, en el ángulo, una acodillada para el diagonal correspondiente. Por el exterior son tres las columnas que se alojan en los codillos del pilar, dos para el arranque de los grandes arcos de descarga. Todas van sobre altos zócalos que enrasan con el poyo general. Si a las columnas referidas se añaden las pareadas que se adosan a los lados, correspondientes ya a la arquería, resultan estos pilares angulares del claustro de Valbuena elementos tan ricos por su magnífica y profusa agrupación de apoyos, que dudo hallar otros contemporáneos y de igual función que puedan aproximárseles, salvo acaso los del claustro de la catedral de Tarragona, de composición análoga y que si les hermanan, no les aventajarán tampoco (2).

Los zócalos en estos pilares, como en los de separación de tramos, retallan del poyo general sobre que van las columnas de las arquerías, y cuyas basas, tanto en él como en los zócalos dichos, asientan con mediación de plintos decorados por toro o por semiescocia. Esta moldura se repite en la arista de algunos zócalos para amortiguar el violento escalonado que resulta al pasar de ellos a los plintos, de menor superficie de apoyo. En otros zócalos queda viva esa arista alta.

(1) Vid. Viollet: *Dict. raisonné d'Architecture.*

(2) Algo semejante se ve en los ángulos del claustro de Fontenay y en el de la catedral de Vaison. (Para éste, vid. Baum: *L'Archit. romane en France.*)

El juego de basas ofrece casi completa uniformidad: toro inferior alto y como tajado en su parte de asiento, así como una copa semiesférica invertida; escocia de labios separados, entre filetes, y otro toro no muy fino; a veces el filete o un listel se halla decorado con sarta de perlas; todas llevan garras someras y simples, como hojas aplastadas.

Los fustes, todos de excelente proporción y labra. Son más gruesos los de pilares de separación de tramos.

La colección de capiteles es riquísima. Desde los que llevan como a modo de pétalos casi pegados al tambor, luego retorcidos y enroscados a los extremos, hasta los cuajados de hojarasca de cardo y de yedra, unas veces cubriendo al capitel con escaso relieve y otras en labor realzada, calada y suelta; y con las cardinas hay allí también ramas de higuera, hojas de acanto, plantas de agua, largas hojas escotadas, otras como palmetas, otras con pomas en las puntas....., todo un completo muestrario de temas vegetales de tipo transitivo. Algunos de los capiteles se componen de doble zona de hojas, y muchos se hallan tallados con una precisión de dibujo, con una finura de procedimiento y con tal armonía y proporción de conjunto, que pueden señalarse como modelos ejemplares. Todas las piezas llevan collarino, simple junquillo de bastante salida y de análoga importancia al toro alto de la basa.

De la serie de capiteles se aparta el grupo colocado en algunas columnas de las arquerías y en las de separación de tramos de la galería occidental: ya va dicho que éstas son sencillas aquí. Esos capiteles, cosa tosca, están decorados con cabezas humanas y de bichos.

Es importante el juego de cimacios. Generalmente se componen de toro, caveto y listel, con ranuras intermedias o de dos cavetos separados por baquetón o junquillo y separados por listel. Y de estos temas, repetidos y profusos es, como ya dije, la molduración de las arquivoltas interiores, y por el exterior la de los arcos del lavabo.

Todas las arquerías llevan el intradós moldurado con canales, filetes y ranuras.

Trasdosaría este claustro bajo en terraza con pretil, probablemente, y a ella darían ventanas y, acaso puertas, de los dormitorios de monjes y conversos. Por todo, puede sospecharse que la entrada actual del sobreclaustro a la tribuna fuera para el servicio de los conversos, con escalera al templo. Una limpieza del muro alto aclararía estas cosas y descubriría tal vez ventanas para luz de la nave de la Epístola.

En la galería baja de Naciente, ya lo indiqué, pudiera quedar, aunque es muy dudoso, tapada con el plano, la entrada a la sala capitular, o restos de ello (1).

Una investigación en los cimientos del lavabo daría la planta de éste, cosa interesante, porque lo es todo lo que ataña a estos elementos claustrales.

Armariolum. Se conserva el de Valbuena; es un hueco vaciado en el muro de la galería oriental, junto al rincón del NO., tocando con la puerta de la iglesia; está allí hoy un altar. Es el "armariolum" o "armarium claustri" un pequeño depósito de libros que allí tenían los monjes a mano, para leer y meditar en sus paseos por las galerías del claustro. Era una minúscula biblioteca, verdadero armario, que, en los primeros tiempos, y en algunos monasterios, acaso fuese única.

Claustro alto. Es añadidura de la primera mitad del siglo XVI, acaso de fines del primer cuarto. Responde, como los coros altos, a un criterio de variación en la vida monástica de la Orden, y sigue la moda de la época; es obra hermana de otros patios comarcanos: Valladolid, Medina del Campo, etc. Está compuesto por arquerías de medio punto, arrancando de columnas asentadas en plintos, unos cuadrados y otros ochavados, y que tienen basas de distintas molduraciones y capiteles de faja, entre molduras, decorados con hojarascas y bichejos, o de tipo jónico, con cabezas entre las volutas. Las arquivoltas llevan dos baquetones que, en los arranques, se cruzan con los del arco inmediato y que encierran una ancha zona de flores estrelladas. En las enjutas, inscritas en tondos o medallones, resaltan, a bajo relieve, cabezas de excelente mano: infantiles, juveniles, de adultos y de viejos, unas de expresión apacible y otras de acento patético; entre ellas, como en otros patios análogos, figura una calavera. Los antepechos de la arquería son, como de costumbre, muy labrados, desde los de tracería gótica, más o menos adulterada, a los renacientes, abalaustrados, de volutas floridas, etc. Marca el piso del sobreclaustro una moldura muy vigorosa, de "larmier", que cobija faja de estrellas o de flores como rosáceas; moldura igual, decoración inclusa, en el alero.

Por el interior tienen estas galerías altas, friso de yeso con angelillos

(1) Todas las galerías están planeadas, y en parte, como las bóvedas, pintadas al fresco. Hay obras de composición, de asuntos religiosos, y en las cubiertas motivos ornamentales renacientes. Estas pinturas serán de entre XVI y XVII.

y grutescos y se cubre con viguería labrada y policromada, según es general en estos ejemplares.

No hay que decir que este claustro alto descompone el conjunto de la magnífica obra cisterciense, pero es innegable que la "pegadura" del siglo XVI, sin la importancia de otros patios contemporáneos suyos, resulta un ejemplar artístico y agradable.

* * *

El claustro de Valbuena presenta la estructura a que obliga la bóveda de crucería, o sea la serie de grandes arcos formeros de descarga separados por machones que resisten el empuje de ellos, del arco divisorio de tramos y de las ojivas diagonales (1). Y bajo los grandes arcos, los dobles, triples o múltiples huecos, con tímpano calado o no.

A partir de esa bóveda, los claustros que la tienen se hacen muy análogos, y en lo cisterciense frecuentes. Para este comentario al monumento valisbonense es de mucho valer el claustro de Font-Froide. A su tipo responde el de aquí, no obstante diferencias apreciables y ser más amplio y rico el español. Aquel es de comienzos del siglo XIII, lleva diagonales y espinazos, cuatro huecos y tres óculos bajo el gran arco, en cada tramo, dos columnas en los rincones, y otra, afuera, por contrafuerte; éstas, con alguna otra menos importante, son las diferencias. Sin embargo, el parentesco de la obra francesa con ésta de aquí, es indudable. También se asemeja nuestro claustro al de la catedral de Laón, y, en general, a la mayoría de los cistercienses, o de su escuela, coetáneos (2). De los españoles, viene a cuento citar, por parecidos, el de Santa María de Huerta, más sencillo, con dos huecos por tramo, bajo el formero moldurado, agudo, contrafuertes y óculo simple en el tímpano; el de Iranzu, en su parte vieja: arcos apuntados entre contrafuertes cobijando a dos medio puntos por tramo, óculos en los tímpanos, bóvedas de crucería francesa..... No hay para qué insistir en tales semejanzas de conjunto y sería pueril querer agotarlas. Pero no debe, a este respecto, quedar sin mención el claustro de la catedral de Tarragona, obra

(1) También el cañón con lunetos obliga a los arcos de descarga —Fontenay— aunque no a contrafuertes excesivamente potentes, pues a lo más resisten un fajón divisorio de tramo.

(2) Ejemplo, el de la abadía alemana de Maulbrön.

cisterciense de la primera mitad del siglo XIII y, salvo detalles, de positivo parecido con el claustro que comento: la misma estructura, el mismo perfil de arcos grandes y pequeños, igual número de éstos que aquí, por tramo, análoga composición en los pilares de ángulo, idénticas cubiertas. Difieren ambos claustros en que el de Tarragona lleva dos óculos por tímpano, en que cada pilar de separación tiene, por fuera, una columna adosada, como Font-Froide (1), en la cornisa de arquillos del alero, en que la decoración es en ciertas partes verdaderamente extraordinaria y alcanza a algunas arquivoltas..... Sea otra mención, al propósito seguido, para el ala vieja del claustro de Poblet, con sus arcos formeros apuntados; baquetonados, cobijando doble hueco de medio punto y su cubierta de plementería francesa sobre ojivas; también lleva este ejemplar columnas exteriores en lugar de contrafuertes; es obra del primer cuarto del siglo XIII. Y de la misma época será, en conjunto, el claustro análogo de Vallbona de las Monjas, con estribos en la separación de tramos, tres huecos de medio punto en cada uno de éstos, bajo arco apuntado que cobija óculos en el luneto, y bóvedas de crucería francesa. Entre los claustros castellanos, es muy pariente del nuestro el premonstratense de Aguilar de Campoó.

Los zócalos del claustro de Valbuena, que llevan abatida la arista alta y sustituída por un caveto, se hallan en la catedral de Zamora (parte de fines del XII, probablemente), catedral de Ciudad Rodrigo, abaciales de la Espina y Palazuelos; en San Valerio-en-Valais, en Saint-Satur (Aude), ambas del XIII; en la abacial de San Martino, en Santa María de Arbona, Amaseno y San Galgano, todas del XIII, también.

Las basas son las propias de la transición; las que llevan el toro inferior alto y tajado como copa invertida o casquete esférico aplicado al plinto, se ve, por ejemplo, en el claustro de la catedral de Vaison (Francia), en las capitulares de la Oliva, la Espina, girola de Osera, claustro de San Juan de Duero (Soria), etc.; son obras avanzadas que, acaso todas, entran en el XIII, francamente. Las que aquí llevan filas de perlas en un filete, hallan sus análogas en basas picardas y de la Isla de Francia durante el siglo XIII.

En el juego de capiteles se aprecian las influencias difusas y variadas, propias de la Orden. Los ejemplares más sencillos, de hojas lisas, acaba-

(1) En el claustro de Fontenay son por las columnas adosadas, en oficio de contrafuerte.

das en "crochets" más o menos ricos, unos revueltos y otros terminados en hojuela pequeña como palmeta y como lis, se encuentran en los pilares de ángulo, cosa que se observa también en otros claustros, por ejemplo, el citado de Vaison. Estas hojas lisas y pegadas que acaban en extremos retorcidos y avolutados, parecen cosa borgoñona. Se hallan análogos en la Magdalena de Vezelay, entre otros muchos monumentos, y con los cistercienses, pierden su exclusivismo de origen y se hacen de todas partes. E igual ocurre con los "crochets" de lis u hojuela más o menos ahuecada; se ven en capiteles de Sora, Saulieu, Montreal, catedral de Troyes, Pontigny, Casamari, Valvisciolo, San Sixto de Viterbo, Ceccano, San Galgano, Santa María Nuova de Matera, catedral de Cosenza, etc., obras francesas e italianas del XIII; tiene cada capitel, por lo general, dos o tres zonas de hojas; aquí, una zona como en el claustro de la abadía alemana de Altzella. Muy parecidos a los "crochets" floridos de Valbuena son los de Deuil, y los cito aparte por alcanzar a fines del XII, probablemente. Se prolonga mucho esta decoración, y llega hasta Castel del Monte (Italia), ya de 1240. Algo semejante a lo de aquí, incluso basas y fustes, se ve en las ventanas del castillo de Lucheux (Somme) de hacia mediados del XIII.

En los monumentos cistercienses españoles hay capiteles semejantes; por ejemplo: claustro de Iranzu, algunos de las Claustrillas, salvo su forma exclusiva, nave alta de Veruela, naves de Córcoles, otros semejantes de las de la Espina, etc. Y además, ejemplares de Aguilar de Campoó..... Son legión.

Como lo son, igualmente, los análogos al grupo de Valbuena, de aquellos ya más decorados y profusos: unos de hojas escotadas unidas al tambor y luego valientemente desprendidas, acabando en flor o en pétalo acogollado—muy comunes en Francia y en España, ejemplo: capiteles de la puerta de la catedral del Burgo de Osma (1245)—; otros de doble zona de hojas, palmeadas abajo, arriba picadas, escaroladas y nervudas (ello generalmente en los capiteles de las columnas de separación de tramos); otros de acantos enrollados; otros de ramillas de higuera y de apio cubriendo el tambor como una redecilla y brotando o no del collarino, cosa ya avanzada, que se ve en los capiteles del lavabo; algunos hay de hojas escotadas y como palmetas con cierto resabio románico—así en el pórtico de la catedral de Laón—, y en cambio otros ejemplares son totalmente góticos ya.

Tienen en Valbuena sabor más antiguo los capiteles grandes y los del ala oriental, y aspecto de ello algunos de frente a la gran escalera, galería de Occidente, probablemente por toscos éstos. Los grandes, buenos—en los pilares divisorios—adoptan temas de transición y, alguno, de tallos entrelazados, parece copiar motivos de lo meridional francés. Las ramas que envuelven como red al tambor, de fecha bastante segura, parecen proceder de escuelas de hacia el centro francés, aunque es cosa muy repartida; ejemplos: Le Couture (Mans); sinodal de Sens, catedrales de París, de Auxerre, de Reims, de Amiens, entre 1220 y 1240. Ello es muy común. Dentro de lo vulgar de todos los temas aludidos, cabe escoger algunos ejemplares españoles análogos, a más de los citados antes de Osma: catedrales góticas en la parte del XIII, Santa María de Aguilar de Campoó y San Andrés de Arroyo, colegiata de Soria (claustros), algo de las Claustrillas, claustros catalanes y principalmente ejemplares vegetales de Tarragona, Poblet, etc.; arquería de Ceinos, sala capitular y naves de Córcoles, entre la copiosa serie de capiteles de la transición y semigóticos de la primera mitad del XIII, tan abundantes y de acento cisterciense además, que se impuso a todo.

Las cabezas humanas que aquí aparecen en los capiteles grandes—apoyos de fajón—y en alguno pequeño de la galería del Oeste son cosa grosera, que ya va contra los usos de la Orden. Pertenecen a un grupo que se produce en estas tierras por hacia el primer cuarto del siglo XIII, y del que hay ejemplos en la iglesia sanjuanista, derruída, de Castronuño y en un arco entre capillas de Santa María de Palazuelos. Puede ello venir de ciertos capiteles, franceses meridionales magníficos anteriores, románicos y ser esto de aquí cosa degenerada, relacionado todo con otros monigotes ya más avanzados, o por lo menos más perfectos, de la catedral del Burgo de Osma (1232) y de la capilla de la Visitación en la catedral de Burgos. Y acaso de los mismos orígenes tengan otras repisillas así, muy góticas ya, de la capilla de Altzella. Tampoco escasean, después, estas decoraciones por todas partes. Baste lo citado.

La serie de cimacios en el claustro valisbonense, de excelente trazado y de labra muy buena, pertenecen a ese tipo común transitivo, que aprovecha ya la yuxtaposición de molduras, con el admirable resultado conocido. Como los más sencillos de estas arquerías, o sea de caveto entre baquetón y platabanda, aparecen en muchos monumentos del siglo XII, de varias comarcas (San Pedro de Vezelay). Hacia el final de la

centuria, se ven, por ejemplo, en San Remigio de Reims. Más adelante, en lo cisterciense, se hallan en Fontenay, claustro de Silvacane, abadías de Warnhem, de San Galgano, de Casamari, etc. De lo español recojo, entre muchos más, ejemplares del claustro de Iranzu, del catedralicio de Tarragona (éstos decorados), de las Claustrillas, iglesia y sala capitular de la Espina, alguno de Retuerta, de Matallana, arquillos de Ceinos, etcétera. Y, parecidos, en los claustros del Estany (XII), de Elne, de Galligans, Peralada..... (1). Estos carecen del baquetón inferior, como otros de Osera, semejantes.

Semejantes a los cimacios más complicados del claustro de Valbuena se hallan o hallaban en los de la catedral de Vaison, abadías de Fontenay, de Valvisciolo, de Buch, en la iglesia de Georgenthal, en la sala capitular de Brombach, en las naves bajas de Retuerta y en repisas de su claustro, en el de la colegiata de Soria..... Como la moldura del lavabo de aquí, se encuentra también en la Espina y en Matallana.

Repisas. Los apoyos colgados, bien frecuentes en lo cisterciense, ya se han visto en la sala de trabajos. Las del claustro, son, como se dijo, de dos clases: unas piramidales, con cimacio muy moldurado, que tienen su parecido en las mentadas de Buch, como conjunto, y, en cuanto al cimacio, con las también indicadas de Retuerta. Otras, lobuladas, de baquetones horizontales son hermanas de la parte baja de esas mismas de Retuerta, ménsulas de la nave de Santas Creus, refectorio de Rueda, "parlatorium" y cocina de Veruela, canes de las iglesias de Córcoles y Carrizo, alguno suelto de la cabecera de Retuerta, de la cilla de Óvila, de la iglesia de Iscar..... El tema es muy vulgar y de abolengo románico bastante viejo. Repisas de esa sección, pero con baquetones muy largos, llevan también los apoyos colgados, de la abacial de Varnhem (2).

El moldurado de arquivoltas interiores en los medios puntos emparenta también a nuestro claustro con otros como el citado de la catedral de Vaison, cuya decoración de toros, cavetos o golas, filetes y ranuras, se limita a la boquilla del arco, mientras que aquí vuela por el frente de la arquivolta y se desarrolla en tres zonas. También los claustros de Elne (al exterior), Font-Froide y Casamari, tienen elementos análogos. Pero

(1) Puig y Cadafalch: *L'Arquitectura románica a Catalunya.*

(2) *Histoire de l'Art*, de Michel. Monografía de Enlart.

tanto en Vaison como en Casamari, las molduras ostentan "congés" en los arranques; aquí no. El claustro de Fossanova muestra molduras de caveto guarneciendo al arco y arrancando de cabecitas humanas; ello se asemeja mucho a los guardapolvos exteriores de nuestra arqueria; también llevan arquivoltas molduradas los huecos del lavabo de Fossanova. De los claustros españoles que tienen esas guarniciones, por analogía con este de Valbuena, cabe citar a los de Tarragona, Bellpuig de las Avellanas, Aguilar de Campoó, San Andrés del Arroyo, las Claustrillas (éste con arranque de "congés"), arquerías de Ceinos, etc.

Con intradós moldurado, como las de aquí, son las de los claustros de Cominges y San Trofimo de Arlés; así también, las viejas del de Ripoll; y luego, las del de Font-Froide, Tarragona (los ejemplares de éste, muy decorados), Claustrillas, Aguilar de Campoó, Ceinos, ventanas de las salas capitulares de la Oliva y de la Espina..... Y ello dura en arcaturas del XIII claramente góticas, como se ve en las de algunas grandes puertas, por ejemplo: la del Sarmental, en Burgos, la de la parroquial de la Hiniesta (Zamora), entre una serie incontable de monumentos.

Rosas de los tímpanos. En claustros de la estructura del de Valbuena, es corriente la existencia de óculos o rosas, para romper la gran cara inevitable que presenta el tímpano. Ello, además, se hizo muy de la Orden y de su escuela. Sin embargo, en este claustro hay galerías enteras que carecen de esos huecos y, en algunas, faltan para ciertos tramos. De todos modos, en la transición, son elementos frecuentísimos; óculos los hay, por ejemplo, en los claustros cistercienses del Thoronnet y de Font-Froide, de Huerta, de Iranzu y en el de la catedral de Tarragona. Las rosas que llevan círculo central rodeado de corona de agujeros pequeños, muy propias del Cister y del Premontré, se hallan, como aquí, en las abadías de Tischnowitz (Hungría) y San Martino (Italia); en las española de Santa María de Armenteira, estupendo ejemplar de la fachada del templo, y en las iglesias de Santa Eugenia de Berga (1183), Escornalbou (XIII), ermita del Cristo de Castronuño (XIII), catedral de Sigüenza (XIII), etc. Las lobuladas, aún más frecuentes, se ven, por ejemplo, en las catedrales de Laón, de Chartres; en San Esteban de Vezelay, colegiata de Tannay, San Martín de Avellón, Gerland, transepto de Pontigny, claustro de Font-Froide, abadías italianas de Fossanova, Casamari, Chiaravale de Castagnola; en Valvisciolo, Amaseno, Santa María de Ferentino, San Lorenzo de Piperno, catedral de Cosenza, Orval (Luxem-

burgo belga)..... Sería la cita inacabable. Como algunas del claustro de Font-Froide, las hay en Poblet y Santas Creus, otras de igual estirpe en el claustro de Tarragona (1), y en mucha relación con las de aquí, otras de la sala capitular de Óvila. Y del tipo lobulado merece citarse, como pariente de las nuestras, a la gran rosa de la Magdalena, de Zamora, del siglo XIII, como casi todos los ejemplares citados antes. No creo que muchos de ellos ganen a la del claustro de Valbuena en elegancia, sobriedad y vigor.

Perfiles de arcos y de nervios. Los arcos fajones, de sección rectangular, indican cierta severidad en un momento propicio ya a la molduración de las aristas, como prueban los de descarga en este mismo claustro y los perpiaños y divisorios en otros monumentos coetáneos: la Espina, por ejemplo. Los diagonales con toro de perfil apuntado, de transición, se ven en Senlis, *verbigratia;* es moldura que comienza a usarse en Francia hacia 1125; abunda poco en monumentos españoles; es más, hasta abunda poco también cilíndrico este baquetón único, aunque puedan citarse los ejemplos de la colegiata de Toro, San Martín de Salamanca, abadías de Moreruela, las Huelgas y sala capitular de Córcoles, todos de hacia fines del XII y ya bien entrado el XIII.

El nervio de tres baquetones unidos, en cambio, es muy vulgar. En fines del XII se halla ya en la catedral de Zamora. Lo tienen Santa María de Huerta, Rueda, Moreruela, Iranzu, Veruela, Vallbona de las Monjas, Palázuelos, las Huelgas, Aguilar de Campoó, etc. No intento citar ejemplos de abadías extranjeras; tan frecuente es la moldura (2).

El doble baquetón, de otro diagonal, separado por escocia o gola, se ve en la catedral de Chartres; con perfil muy semejante a lo de aquí, en nervios de Georgenthal; en otros de la catedral vieja de Salamanca, abadía de Sandoval, catedral de Orense, pórtico de la Gloria, de Compostela, girola de Osera, refectorio de Óvila, claustro de Tarragona, naves bajas de la Espina, etc.; lo español, del XIII, casi todo seguramente, probablemente todo. El perfil baquetonado de los formeros es cosa vulgar y corriente, que comienza hacia mediados del XII y dura mucho.

Sobre las bóvedas del claustro huelgan los comentarios. Son las francesas frecuentes y comunes. Además, el enlucido de éstas de Valbuena impide un examen cómodo y satisfactorio.

(1) Descontadas, naturalmente, las de traza mahometana.

(2) Ejemplo típico: diagonales de la catedral del Mans (Sarthe).

Los contrafuertes escalonados, poco raros, tienen recuerdo en ejemplares de varias regiones y comarcas: los hay en Montreal, cerca de Avallón; los hay también en St-Jean-aux-Bois (Compiegne), pero los hay, igualmente, en Gardeny (Cataluña) y en la iglesia de Retuerta. Estos dos ejemplos últimos tienen valor para comprobar la difusión por Francia de esos estribos, que vendrán, desde lo borgoñón, que influye poco aquí, a través de ejemplares meridionales.

El "armariolum" o "armarium claustri" ha pasado inadvertido en los estudios hechos sobre abadías cistercienses españolas. Y, sin embargo, es detalle interesantísimo. Las abadías madres lo tenían: el de Claraval es muy notable, y cuentan con él casi todos los monasterios que no han sufrido en esa parte alguna modificación: esto es, en el ángulo que forma, dentro del claustro, el brazo de crucero, y va abierto el hueco en el espesor del muro de ese mismo brazo, cerca de la puerta del templo, dando frente a la galería adosada a la colateral correspondiente de éste. A veces es recinto de uno o dos tramos, como pasa en el magnífico ejemplar de la Espina y en otros que al estudiarlo se citarán, y en este caso, el "armariolum" es una pequeña biblioteca o archivo que, por su profundidad, no va abierta en el espesor del muro de crucero, sino como medianera de su testero y precediendo a la sacristía. Esa era la disposición que adoptaban las bibliotecas de Citeaux, de Claraval, de Thoronnet, con otras abadías de distintos países (italianas, inglesas, etc.), y acaso también la española de Veruela. El tipo de Valbuena es el del genuino "armarium claustri" (1), un verdadero armario, vaciado en la pared y tomando sólo parte de su espesor: así está en Fontenay, Silvacane, Senanque, Bonmont, Hauterive (Francia), Maulbrön, Lehnin, Brombach (Alemania), Alvastra (Suecia), Lisa (Noruega), Kirkstall (Inglaterra), entre otras. De uno o de otro tipo hay ejemplares españoles en Moreruela, Santas Creus, Poblet, Santa María de Huerta, las Huelgas, San Andrés de Arroyo, Córcoles, La Espina, etc., y, probablemente, la Oliva, Veruela, Iranzu..... No faltaría en ningún monasterio, con seguridad.

* * *

La fecha del claustro de Valbuena no parece difícil de determinar, siempre con la amplitud a que obligan los elementos que integran la

(1) Algunas abadías presentan los dos tipos juntos, y ello no es raro: Citeaux, Fountains-Abbey y Titern; casas italianas, etc.

obra. Puede encajársela dentro de la primera mitad del siglo XIII, alcanzando algunos capiteles, los del lavabo, a los años más modernos de este período y hasta no repugnando a algunos más recientes. Las tracerías de las rosas parecen concluyentes para fijar su época entre los dos primeros cuartos de esa centuria. El claustro pudo comenzar por el ala oriental, aunque el trabajo siguió sin interrupciones. Pero acaso cubrirían a la dicha galería antes que toda otra, y cabría sospechar también prioridad para ciertos capiteles de ella. De todos modos, es aventurado sentar afirmaciones, ni casi hipótesis sobre esto, ya que el perfil de elementos como basas y molduras es idéntico en todo el claustro. Lo que sí puede sostenerse es que acabó la obra por el lavabo, pudiendo mediar entre éste y los comienzos del claustro no pocos años, casi un cuarto de siglo, a juzgar por los capiteles que restan del templete, aunque las basas son como todas.

Es este claustro, sin duda, uno de los más interesantes entre los análogos españoles. Anterior a los ejemplares avanzados aparecen ya como algo antagónico con la austeridad cisterciense; tiene de los anteriores la severidad y la sobria fortaleza propias de la Orden, y, con ellas, la gracia de formas y la riqueza de ornamentación, siempre contenidas, no obstante, y siempre elegantísimas. Díganlo las rosas, así tal vez únicas en los claustros bernardos españoles de la época.

La obra examinada pertenece a la serie de claustros meridionales franceses de la Orden que, con sus abadías, tanto influyeron en lo cisterciense español. Junto a formas y temas que acusan esas escuelas, aparecen también elementos de otras, como la borgoñona, pero ello es cosa general y frecuente: ni se libran de ello los ejemplares enclavados en tierras francesas donde pudieran darse ejemplares más puros. El claustro de Tarragona y el ala vieja del de Poblet proceden de una escuela del SE. francés: las columnas de contrafuertes las toman de Font-Froide; pues bien, columnas dobles se hallan, asimismo, en el claustro de Fontenay; los ricos cimacios labrados de Tarragona se hallan en claustros de Moissac, San Bernardo de Cominges, San Trofimo de Arles, y, en más directa relación, Elne, pero también se ve eso en la Saintonge y en el Poitou, en el Centro de Francia y hasta hacia Norte, por el siglo XII. Los arcos decorados por estrellitas se encuentran en un claustro meridional, al de la catedral de Vaison, pero tiene, con ello, pilares angulares compuestos iguales a los de Fontenay, borgoñón y borgoñones

"congés", en sus arquivoltas y en sus pilares, junto a capiteles de ornato claramente meridional. Las Claustrillas de Burgos han tomado no poco de ejemplares provenzales, no obstante lo obligado de su estructura por la cubierta de madera que excluye contrafuertes y arcos de descarga; sin embargo, parece una obra provenzal; pues bien, sus capiteles de "crochets" son de estirpe norteña y borgoñones los "congés" de sus molduras. Lo mismo ocurre con otros claustros españoles del grupo estudiado, castellanos, y con las arquerías de Ceinos. Así, pues, no es posible fijar filiaciones de un modo riguroso y determinar encasillamientos a rajatabla.

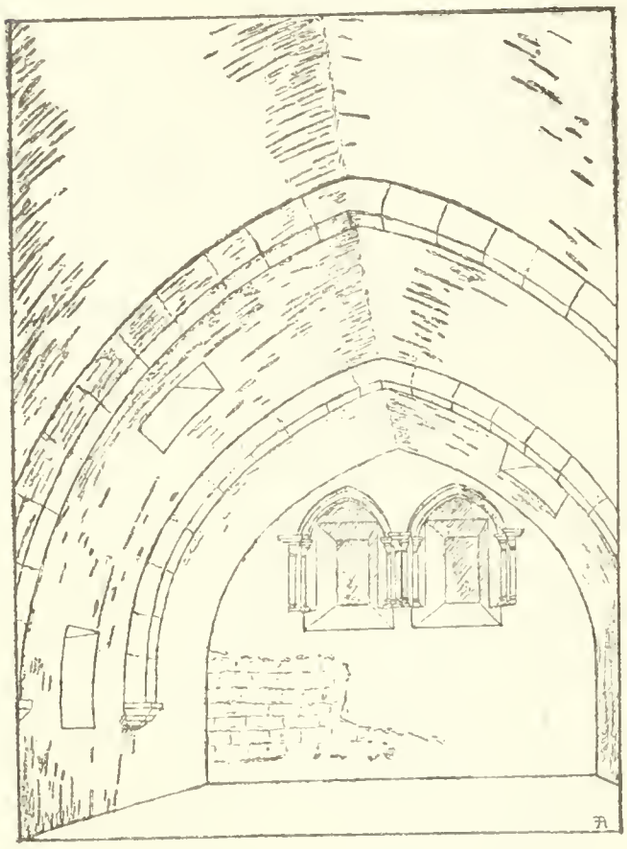
El claustro de Valbuena es obra de cistercienses franceses del Mediodía; siguen en la construcción normas que dan los claustros meridionales de su tierra y de su Orden, pero tanto aquí como allí en los ejemplares se mezclan ya detalles de distintas procedencias, pues ello es lo corriente; lo era ya en siglos anteriores, y se acentúa más ahora, porque en la Orden del Cister se opera de continuo un gran cambio de monjes y un trasiego interminable de ideas, de artes y de escuelas de todo género. De todas suertes, a las corrientes dichas de lo meridional francés pertenece sin duda este claustro—tipo de Font-Froide—como, en general, todas las construcciones de la abadía; se liga con otros monumentos españoles análogos, que son casi todos los coetáneos y, sobre todo, los cistercienses o de su influjo; y es, sin duda, uno de los más importantes y notables de todos los de la Orden en España. Lástima que la contemplación y el estudio del monumento sean difíciles, porque unos paredones de ladrillo tapan las arquerías y cubren los capiteles casi totalmente. Bien hacedero, barato y plausible sería derribar aquellos tabiques.

* * *

Del sobreclaustro va dicho ya lo más importante. Es del grupo que forman los patios valisoletanos de Santa Isabel, Santa Catalina, Comendadoras de Santiago, Colegio de Santa Cruz, etc. Las cabezas de las enjutas hallan sus semejantes en otras del patio de las Dueñas, de Medina y del de la Capitanía general, de Valladolid. Estas cabezas de Valbuena, los antepechos góticos y alguna greca, son obras de buena mano; lo decorativo renaciente parece más basto y peor.

Queda, abajo y arriba, algo de la mucha azulejería toledana que hubo en el claustro: cosa de hacia el XVII o XVIII.

Refectorio (1).—Situado en el lugar ritual, de eje normal al de la galería claustral aneja, la del Sur y con puerta en el testero que linda con ella, frente al lavabo. Es una gran nave, de 25 por 11 metros, dividida en cuatro tramos por arcos fajones apuntados que arrancan, a poca altura del suelo, de repisas compuestas de molduras achaflanadas interrumpidas por cuarto de bocel y filete, y acusando un conjunto piramidal, invertido, naturalmente. Sobre los fajones carga un cañón también apuntado. Y de esta directriz es también la puerta de entrada, sin columnas ni impostas. Frente a ella, en el testero opuesto, se abre un óculo circuido de caveto y dos ventanas gemelas, de hueco de luz rectangular, pero con arquivoltas apuntadas y dobladas sobre columnas finas, cuatro por ventana, de las cuales, las adyacentes, en el macizo que separa a los huecos, se unen en grupo; sus basas, como las del claustro; sus capiteles, lisos; sus cimacios, de caveto; resultando todo ello muy sobrio y muy justo. Tanto el óculo como las dos ventanas decoradas, están tapiadas. La nave recibe luz por huecos rectangulares abiertos en la bóveda y en las paredes laterales.



Refectorio (interior).

El arranque bajísimo de arcos y cañón hace que lo vertical de los muros sea bien poco. Por ello queda casi a ras del suelo el ventanuco de arco, abierto en el muro occidental, comunicando con la cocina, para el servicio de vajilla, viandas, etc., según costumbre.

Por el exterior luce mucho el testero (Sur) del refectorio, con su par de ventanas y su óculo, huecos de mucho derrame. Lleva alero y cornisa de canes como la iglesia.

(1) Núm. XI del plano.

Cocina (1).—Quedan restos insignificantes de ella, medianera, como se ha visto, del refectorio, por la parte occidental de éste, y apoyando también en el claustro, hacia el ángulo SO., donde hoy se halla la gran puerta de entrada.

Calefactorio (2).—También medianero del comedor, entre él y la sala de trabajos, tocando a la galería claustral y con puerta indispensable a ella. Ocupó luego este espacio la escalera al dormitorio de novicios. Ya va dicho antes.

* * *

Este refectorio es, acaso, uno de los más austeros que puedan subsistir en abadías cistercienses. Es obra del primer cuarto del siglo XIII; se haría cuando la iglesia y la sala de trabajos; estaría terminado bastante antes de 1220, con probabilidad. No halla parecido con ninguno de los refectorios bernardos españoles, en punto a severidad y rudeza. Será contemporáneo del de Poblet, del viejo de Veruela. Pero en los dos rompe la sequedad del muro la tribuna del lector y, en Poblet, la arquería de su escalera, elemento tan bello y animado; además los ventanales son profusos, las bóvedas altas. Aquí nada altera la desnudez de los muros, lisos y rudos, sólo los repisones que avanzan, a poco más de un metro del suelo grandes y secos, con su severa molduración. Sobre ellos el arranque de los fajones, sin un entalle, sin una moldura; y el cañón luego, agobiador, como de cripta. La única parte animada, relativamente, del recinto es el testero, con su bella composición de huecos, dentro de la más absoluta sobriedad: los capiteles desprovistos de exorno hallan semejantes en otros de Santas Creus, de Retuerta, de la sala capitular de la Espina.

El impresionante y sombrío refectorio de Valbuena es análogo al dormitorio de la abadía de Senanque, obra de fines del XII o de comienzos del XIII, y también al refectorio de Santa Genoveva, hoy Liceo Napoleón, de la misma centuria. Y no deja de asemejarse a la nave de la iglesia templaria de Gardeny, en Cataluña.

La agrupación de huecos en el testero del comedor valisbonense, se

(1) Núm. XII del plano.

(2) Núm. X del plano.

da también en el de Veruela (1), y, semejante, sin el óculo, en el de Poblet.

De los elementos que integran a nuestro refectorio poco cabe estudiar: tan simple es todo allí. Además, lo que pudiera ofrecer motivo de análisis, las ventanas del testero, están ya comentadas en sus apoyos, en sus arcos, en su modelatura, al hacerlo antes de otros huecos y de las arquerías del claustro. Los repisones de los muros son del tipo común en lo cisterciense, que los presenta tan variados. Análogos a éstos, aunque ochavados, son los de la sala de trabajos de Valbuena, los de la fragua y gran "parlatorium" de Fontenay, los de granero de Noirlac (del XIII), etc. Y semejantes otras muchas repisas, aunque algunas ya resultan más dulces por su molduración curva, como las de la nave baja de Leoncel (Drome).

El refectorio de Valbuena es una obra verdaderamente cisterciense. Será del tipo de los primeros que edificaron los monjes blancos. En España creo que no hay otro refectorio bernardo tan característico y tan austero como éste. Sólo los frailes del Cister fueron capaces de construir este comedor, y sólo ellos eran capaces de comer allí, o, mejor dicho, de ayunar.

* * *

Ya va dicho que, en este monasterio, como en casi todos, se realizaron, por los siglos XVI y XVII, obras importantes, que lo desnaturalizaron: señaladas quedan algunas. Otra fué rehacer la portería, en la cerca, a Poniente, fabricando en el XVI un vestíbulo de arco apuntado, al comienzo, capitelitos de hojarasca; bóveda estrellada en el tramo de portal y arco elíptico a la salida; ambas puertas llevan un como alfiz de moldura. Es este vestíbulo un cuerpo de edificio con piso alto y logia en él abierta al Sur por arcos de medio punto; esto acaso ya del XVII.

Se entra luego a un compás y de él se pasa a otro portal de entrada al claustro (hacia donde estuvo la cocina), con portadita del renacimiento: columnas estriadas, entablamento, angelillos en las enjutas, candelabros....., fecha, segunda mitad del siglo XVI. De fines del mismo, o tal vez del XVII ya, es la gran escalera, que, arrancando en el ala O. del claustro bajo, lleva al sobreclaustro; carece de interés. Ni lo tienen tam-

(1) López Landa: *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela.*

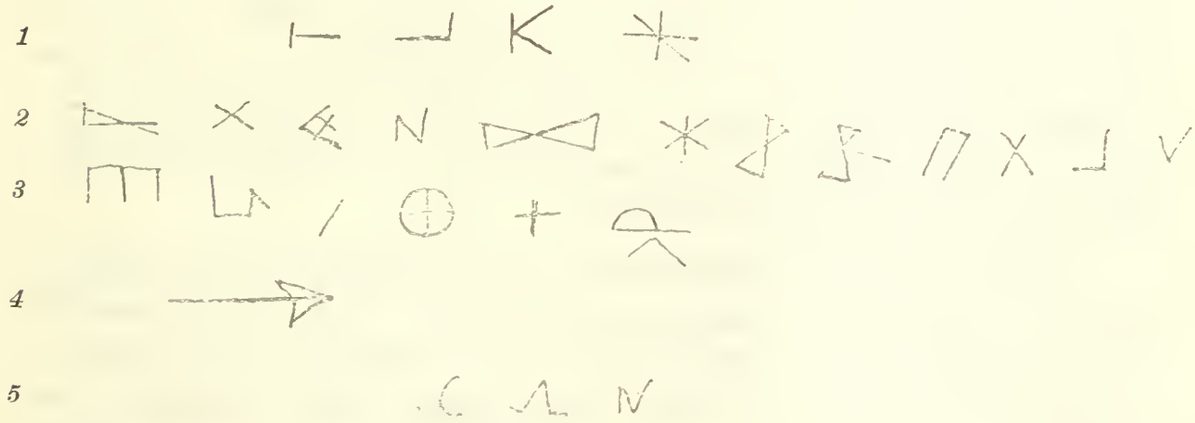
poco las fábricas construidas para celdas al O., allí donde estuvo el dormitorio de conversos, sobre las antiguas cillas monasteriales. Ello da por balcones al compás de entrada en clausura y al que precede a la iglesia. Son insignificantes también las vastas construcciones modernas del Sur, para celda abacial con gran paseadero en logia, de vistas soberbias; el noviciado, cierto pabellón aislado, lujoso, para un solitario de calidad..... Casi todo lo nuevo se ha derrumbado o se conserva mal; lo viejo subsiste fuerte y aún para siglos, subsiste lo que no han derribado los hombres.

Restos de la cerca, con cubos y almenas, quedan aún, de mampostería: lo del frente occidental y algo de hacia la huerta.

Del magnífico cenobio valisbonense vive lo anotado. Lo primitivo resiste y resistirá sin obras y sin restauraciones, afortunadamente. Limpieza sólo necesita, limpieza de todo lo enlucido, encalado, enyesado y cubierto, sobre todo en la iglesia; derribo de tabiques en las arquerías del claustro; raspado en el plano de la galería oriental, en busca de algún resto del ingreso al capítulo; excavaciones bien dirigidas en ciertos lugares para descubrir cimientos, conducciones de agua, etc. Todo poca cosa. Pero todo realizado con mayor respeto y con el cuidado más escrupuloso.

Y algo de piedad para los árboles que rodean, o mejor rodeaban, al retiro monacal, y lo embellecen, o mejor embellecían, maravillosamente.

FRANCISCO ANTÓN



MARCAS DE CANTERO

1.—Tesoro.
2-3.—Iglesia.
4.—Refectorio.
5.—Ventanas del dormitorio.

EL REAL MONASTERIO DE LA ASUNCION

En aquellos tiempos medievales en que el trono se apoyaba en el altar y el altar en el trono; en que los conventos se coronaban de almenas y los alcázares fueron baluartes de la religión, la piedad de los reyes, secundada por nobles y magnates, levantó esa pléyade de maravillosos monasterios que fueron inmensos estuches del Arte y cuyas bellezas admiramos aún, a pesar de los destrozos que los siglos—y más aún, el humano batallar—imprimieron en sus filigranados claustros y góticos templos. Una mirada retrospectiva sobre sus preciadas ruinas permite rememorar la historia patria en su doble aspecto artístico y político religioso.

A raíz de la reconquista del suelo levantino, llevada a feliz término por D. Jaime I de Aragón, durante los siglos XIII a XVI fueron echados los cimientos de famosos monasterios cuyos restos maravillan. Hermanados todos aquellos cenobios en su origen y finalidad, ofrecen hoy, sin embargo, variados aspectos, cada cual con sus peculiares notas características, y así apagan su sed inquisitiva: el artista, en Porta-Cœli; el historiador, en el Puig y Valldigna; el turista, en Cotalba; el naturalista, en la Murta, y el devoto peregrino, en Santo Espíritu del Monte. Arqueólogos, turistas, históriadores, pintores y poetas, pueden recrear su alma en este sugestivo tema de los monasterios (generalmente en ruinas), por cuyos góticos calados se tamizan los rayos solares proyectando sus claraboyas sobre el pavimento de las clausuras y por cuyos muros patinados trepa la hiedra, perezosamente.

Esos restos, que resistieron mejor la inclemencia del tiempo que la incultura humana, son ya sepulcro de sepulcros. Esos palacios muertos son testimonio vivo de pretéritas grandezas: la síntesis de nuestra historia patria en sus turbulentos tiempos señoriales. De sus nobilísimos sarcófagos salen voces pregoneras del pasado. Y aquel alarde de poderío monacal aún hace estériles esfuerzos por seguir en pie más acá de su reinado. Pero..... salvo excepciones, ya tan sólo sirve de pasajero solaz

al turista, de inspirada fuente al escritor o de romántico pedestal a un nido de golondrinas.

Álgunas de las viejas fundaciones—las de monjas, por ejemplo—aún siguen resplandeciendo como antorchas inextinguibles de la Fe. Otras —las de frailes—, o fueron ya arrasadas hasta sus cimientos en sus cenobíticas moradas o disfrazadas éstas para fines bien distintos: cuarteles, teatros, oficinas del Estado, etc. Játiva, la histórica, la artística ciudad ribereña, nos ofrece ejemplo de ello, pues como urbe importante vió nacer, brillar y morir sus monasterios.

De todos los del reino valenciano y de los más importantes de España ya me ocupé antes de ahora en libros y revistas. Más extensamente estudio los de Játiva en una monografía próxima a publicarse; pero de ella quiero ofrecer las primicias a los lectores de este BOLETÍN, resumiendo el primer capítulo, referente al interesante Monasterio setabitano de Santa Clara.

* * *

Uno de los aspectos más sugestivos de la historia de Játiva fué, seguramente, la de sus majestuosos monasterios, que en esta ciudad, al igual que en otras partes, atesoraron en sus archivos, templos y clausuras, preciadísimos monumentos de indiscutible valor histórico y obras de arte muy estimables.

Entre los más importantes cenobios que en esta ciudad florecieron, figuran los siguientes:

Montsant (monte-santo).—Visigótico, pretendida fundación de San Donato durante el reinado de Leovigildo, y que según Escolano fué seminario de santos y escuela monástica de toda España. Durante la dominación árabe, en su solar se edificó la aljama; y reconquistada "Xétaba" por Jaime I de Aragón, cristianizó nuevamente Montsant con 13 monjas de Montpellier en 1320, substituídas últimamente por frailes en 1580 hasta tiempos de la exclaustración. Hoy es Montsant una granja agrícola con preciosos jardines que dominan, desde el monte, la ciudad.

El *Real Monasterio de San Miguel*, que fundó el propio D. Jaime I de Aragón en 1251, fué de frailes mercedarios. El primitivo monumento cuatrocentista lo mandó arrasar en 1363, Pedro IV, en guerra con el de Castilla. Y convertida en parroquia queda hoy su segunda iglesia; y sus claustros albergan una fábrica de sacos.

Trinitarios (1259, Alejandro IV).—Su convento es almacén de maderas en la plaza del Cid, y su templo convertido en casino republicano, destrozando para ello, lamentablemente, su preciosa portada gótica.

Santo Domingo.—Data de 1291 y fueron continuadores del románico convento de los frailes de la Penitencia de Jesucristo, orden extinguida en el Concilio de Lión de 1274. Sus hermosos claustros góticos y convento, lastimosamente maltratado, albergan a la Guardia civil; y el templo, con estimables restos ojivales, ha sido convertido en teatro.

Franciscanos.—Fundado su monasterio en el año 1294, reinado de Jaime II (pontificado de Celestino V), fué destruído por Pedro IV y reedificado durante el papado de Gregorio XI (bula de 19 de Junio de 1373), constituyéndose la ciudad en patrona del convento. Del esplendoroso período gótico sólo resta en el templo la puerta lateral ojival; y en el interior, unas tablas del siglo XV. El convento es hoy cuartel de infantería, y tales obras de reforma se efectuaron y repiten, que ya no queda ni sombra de lo que fué. Menos mal que para botón de muestra de aquel alarde arquitectónico se recogieron en el museo artísticas piedras labradas, tales como ventanales, capiteles y florones esculturados.

San Sebastián (agustinos).—Data de 1514-15. Se conserva el templo abierto al público con algunas sepulturas blasonadas, cuadros y esculturas de la época monacal; pero todo de escaso mérito. El convento es casa de la ciudad con dependencias del Ayuntamiento, y su archivo, juzgados, escuela y sindicato rural. El retablo gótico de los agustinos, que se hallaba semiabandonado en una ermita cercana, lo compró el Museo Municipal por 8.000 pesetas que donó el Estado.

El Carmen.—Fué fundado en 15 de Junio de 1570 (pontificado de Pío V). De él no queda ya ni piedra sobre piedra. En su solar arrasado se cimentó una plaza de toros. Y como único recuerdo de aquella Comunidad se venera en la Seo, un Crucifijo, al parecer del siglo XVI.

San Onofre (alcantarinos).—Tiene su origen en 1579, y en su primitivo emplazamiento—extramuros en la falda del monte—queda convertida en ermita, de propiedad particular, la celda que habitó San Pascual Bailón. El ulterior templo y convento le vemos hoy transformado en Casa Municipal de Beneficencia, a cargo de hermanas de la Caridad.

San Antonio (capuchinos).—Actual asilo de las hermanitas de los pobres, sito en el extremo opuesto de la ciudad; data de 1607 (pontificado de Paulo V), y tampoco ofrece nada de particular.

Todos esos órdenes de frailes han desaparecido ya de Játiva. En 1821 (Real orden de 21 de Mayo), fueron suprimidos los alcantarinos, agustinos y carmelitas (1). Pero en 1835 sucumbieron los restantes. Posteriormente hubo escolapios, a fines del pasado siglo, y hoy día hermanos del Corazón de María; ambas comunidades encargadas del culto en la iglesia de los agustinos. También estuvieron aquí, hace medio siglo, los jesuítas, en la casa-palacio de Alarcón, hoy del barón de Terrateig.

Más suerte han tenido los antiguos monasterios de monjas, que aún perduran, y son dos: la Consolación y Santa Clara.

El primero de ellos, de dominicas, arranca su vida de 1520 (León X), y su edificio es pobre. Como obras de arte antiguo conservan, en la clausura, un magnífico tríptico de Juan de Joanes y otros cuadros, y en el templo, la Virgen titular, que es una soberbia tabla del siglo XV, de más de un metro de altura, con alhajas y corona de plata superpuestas, y que al decir de los peritos es "la perla" de entre las 280 tablas góticas que Játiva atesora.

* * *

(1) En 11 de Julio se mandó formar un inventario especial de libros, cuadros y obras de arte existentes en los monasterios suprimidos, lo que se efectuó con intervención de D. Lucas Giménez, subcomisionado del Crédito público, y de D. Francisco Cristóbal y Burguera, vicario perpetuo de San Pedro. El resultado de aquel inventario no deja de ser interesante, a pesar de su carencia de datos bibliográficos, y otros más precisos de los cuadros.

Voy a permitirme correr el velo de lo inédito a ese documento que hasta hoy permaneció olvidado en el expediente núm. 14 del legajo Cien del Archivo municipal. De los once folios que ocupa, resumo las siguientes notas:

A. Convento de Alcantarinos: Biblioteca de 556 tomos, entre ellos varios predicables, biblias, sumas teológicas, comentarios, religión y moral, biografías de Santos, clásicos latinos, y todo, en fin, lo que compone una biblioteca monástica. Diez y siete cuadros representando a otros tantos santos sin indicación de tamaño, autores, méritos y otros datos; sin más que los nombres de San Francisco, Santo Domingo, San Juan Evangelista, San Gonzalo, San Juan de Prado, Santo Tomás, San Martín, San Pedro de Alcántara, San Pascual Bailón y otros.

B. Convento de Agustinos: Biblioteca de 309 tomos de filosofía, moral, religión, martirologio, predicables, etc., sin indicación de autores ni fechas. Y cuadros: guardados en la sacristía: 12 del Apostolado; otros de la Dolorosa, Virgen de la Correa y San Agustín (para un guión). En una celda (sin duda almacenados ya): dos cuadros del venerable Valls, y otros representando al Ecce-Homo, San Agustín (grande), ídem (ovalado), San Clemente, el Salvador, la Dolorosa, el venerable Nicolás Canell, el

Santa Clara.—Después de algunos rodeos llegamos al mejor monasterio de la ciudad de los Papas: el de la Asunción.

Comisionado el síndico por la ciudad de Játiva, solicitó del Rey Don Jaime II de Aragón y Valencia la gracia de esta fundación monástica, y el Monarca accedió desde Barcelona por Decreto de 1.° de Enero de 1325, y además asignó una limosna para ayuda de la fábrica. En el mismo año murió D.ª Saurina de Entenza, viuda de Roger de Lauria (almirante que fué de Aragón y de Sicilia), y dispuso en su testamento que a sus expensas se edificase en Játiva un monasterio para religiosas clarisas, del cual quedaba constituída en patrona. Que en el templo se labrase un sepulcro, en el cual ordenaba fuese enterrado su cuerpo. Que perteneciesen a la abadesa y Comunidad las rentas y directo señorío sobre la villa de Alcoy y Gorga y de las poblaciones contenidas en el valle de Zeta. Que asistiesen continuamente seis presbíteros al Monasterio, a cuyo cargo quedaba el darles la congrua sustentación; pero debían celebrar misa todos los días por su alma y la de los suyos. Los albaceas, Jaime Laguardia y Gil Martín Entenza, hicieron presente al Papa Juan XXII la voluntad de la testadora, y éste, en 1.° de Junio de 1329, desde Aviñón,

venerable Pascual, San Andrés Amonreal, Virgen de la Correa, Madre Inés de Benigánim, Virgen del Buen Sueño, y seis medias cañas con retratos de reyes y pontífices, Cristo en la Columna y Santo Tomás, padre de pobres.

C. Convento del Carmen: Biblioteca de 99 tomos con indicación de títulos y autores en muchos de ellos, sobre varios asuntos de Religión y Moral, teologías, vidas de Santos, etc., y unas tres arrobas de libros inservibles y desencuadernados.—Pinturas: los cuatro Doctores de la Iglesia, un cuadro grande del Santísimo Cristo del Carmen—hoy está en la primera capilla izquierda de la Colegiata—, San Andrés, Obispo y San Cirilo, Obispo, y en la portería cuatro cuadritos de "pinturas finas" con escenas de la vida de San Julián, la Huída a Egipto, la Virgen de Carmen; y otros, hasta el número de catorce.

El gobernador político, en 25 de Septiembre, mandó remitir al Temple de Valencia todo lo de literatura y arte inventariado en Játiva, y allá fueron diez y nueve cajones de libros en un carro, pero no los cuadros, según se ofició en 16 de Octubre. ¿Se remitieron los cuadros luego, o son los que aún quedan en Játiva, siquiera en parte? Me inclino a creer lo segundo, pues aunque nada diga sobre ello el voluminoso expediente del Archivo municipal, lo cierto es que, en el mismo ex convento, en la sacristía de San Agustín, veo en el mismo lugar que indicaba el inventario los doce grandes cuadros al óleo del Apostolado, y otros esparcidos por las capillas del templo. Pero, en cambio, los de otros conventos han desaparecido (salvo alguno del Carmen, en la Seo), ignorándose su actual paradero.

despachó bula al Obispo de Valencia para la ejecución de la obra pía; y obtenidas las licencias se compraron terrenos junto a los muros Norte de la ciudad y puerta nueva llamada últimamente del León (ya desaparecida), y con actividad comenzó la edificación del real monasterio, siempre a expensas de su fundadora D.ª Saurina. Y el templo se dedicó a la Virgen de la Asunción.

Se consultó respecto a la futura Comunidad al padre Provincial de los franciscanos de Aragón, quien por acuerdo del reverendísimo Fray Gerardo, Ministro general, se eligieron monjas de su nación. Pero ello contradecía la voluntad de la fundadora, que ordenó viniesen monjas clarisas de Valencia; y queriendo el rey D. Pedro, el Ceremonioso, su pariente, que tal disposición testamentaria se cumpliese, recurrió a Benedicto XII (1), quien ordenó al citado Ministro general franciscano que caso de encontrarse religiosas profanas de Santa Clara en el reino de Valencia, fuesen preferidas a cualquiera otras, y con su abadesa tomasen posesión del nuevo monasterio de Játiva. El padre General acordó viniesen doce monjas de Valencia y diez de Tortosa, cosa que se cumplió sin demora. Pero las catalanas, apenas llegaron ante las puertas del Monasterio, por sí y ante sí, tuvieron la presunción de nombrar abadesa entre ellas, a una tal sor Inés. El General mandó no ejerciese tal función, y que una vez dentro, unidas a las monjas valencianas, nombrasen entre todas prelada, de común acuerdo. No cejaron las catalanas en su empeño a pesar de las prudentes razones de las de Valencia, y en su vista, nombraron éstas, por mayoría de votos, en capítulo, a la noble dama sor Beatriz; y quedó planteado un cisma, en que cada bando tenía a su respectiva abadesa. El Rey acudió al Pontífice para que sofocase el conflicto, y desde Aviñón, por bula de 1.º de Diciembre de 1337, ordenó al Obispo de Valencia mandase acatar sus órdenes, y comisionado el ilustre canónigo Sancho Sánchez, chantre de Segorbe, vino a Játiva e intimó a las religiosas de ambos partidos o bandos y declaró abadesa legítima a sor Beatriz, como elegida canónicamente, y por ilegítima a sor Inés, la cual, con sus nueve compañeras catalanas, mandó restituirse a Tortosa, como así lo hicieron en breve plazo.

Esto es, en síntesis, lo que en 1803 nos dijo Fray Vicente Martínez Colomer en su *Historia de la provincia de Valencia de la regular obser-*

(1) Seguramente después de 1336, en que comenzó el reinado de Pedro IV, y antes de 1342, en que murió Benedicto XII. Regularmente en 1337.

vancia de San Francisco, impreso en Valencia su tomo I, que dedicó al Arzobispo Company. Tan interesantes orígenes de este monasterio setabitano he querido contrastarlos y ampliarlos en su archivo, valiéndome de la autorización del Excmo. Doctor Reig, Arzobispo de la diócesis, y del auxilio valioso del reverendo padre Andrés Ivars, franciscano de Madrid.

* * *

Aunque el testamento original de D.ª Saurina de Entenza se conserva en el archivo general del reino de Valencia, en el Monasterio hay una copia autorizada con rotulación dorsal en el pergamino, que dice ser el testamento que autorizó en Valencia en 8 kalendas de Septiembre de 1325, ante el notario Pedro Ferrer. En dicha última voluntad, después de nombrar albaceas a Gil Martínez de Entenza y a Santiago de Guardia, aconsejados por el guardián de franciscanos menores de Valencia y Fray G. Pedro de Albarracín, confesor de la testadora, manda y ordena que en la villa de Xátiva se construya un monasterio de monjas de Santa Clara (1), bajo la advocación de la Asunción de Santa María Virgen.

En la misma cláusula de fundación lega al Monasterio D.ª Saurina, perpetuamente de sus rentas, diez y seis mil sueldos reales al año, para el decente mantenimiento de la Comunidad, a la que prohibe mendigar. Pero de ahí había de dar la abadesa mil sueldos anuales a sus hermanas de la orden en Valencia, y quinientos para los frailes menores de Valencia; otros quinientos para redimir cautivos valencianos; quinientos para dotar doncellas pobres que hubieren de casarse, y otros quinientos para vestir a indigentes. Pero Clemente VII, en 1391 y 1392, les dispensó temporalmente a las clarisas del pago de legados mientras durasen las obras del nuevo Monasterio intramuros (por destrucción del primitivo durante la guerra de Aragón y Castilla). Pedro IV también les otorgó

(1) "Idcirea al honorem et laudem Altissimi Creatoris, volumus, mandamus et ordinamus quod in dicta villa Xative construatur et edificetur unum monasterium dominarum ordinis Sancte Clare, pro salute et remedio anime nostre..... sub invocacione Beate Marie Virginis gloriose et inreverentia dicti ordinis Sancte Clare....."

Sobre la realización de esta fundación monástica hay en el archivo un pergamino cuadruplicado de 50 × 95 centímetros, fechado en Játiva en 4 de Julio de 1326, con varias compras de terreno para edificar el monasterio cerca de la puerta nueva.

franquicia de tributos, y algunos obispos les dispensaron de ciertas cargas económicas, dimanantes del testamento. En cuanto al pago de las limosnas a los frailes vi en el archivo numerosas ápocas redactadas en latín y valenciano sobre pergaminos.

En cláusula anterior dispuso D.ª Saurina ser enterrada decorosamente en el templo de su monasterio, juntamente con sus hijos menores premuertos Roberto y Roger, provisionalmente enterrados en los monasterios del Puig y el de San Francisco de Valencia, respectivamente. La testadora también fué enterrada provisionalmente en San Francisco de Valencia, hasta que terminada la iglesia actual del Monasterio que nos ocupa fué traída a Játiva a fines del siglo XIV. Su sepulcro es una caja de mármol estilo renacentista, con estatua tombal o yacente, bajo sencillo blasón ovalado con barras, palos y escudete. Todo ello en una hornacina del muro, junto al altar mayor. El escudo de la fundadora, con tres leones coronados, se repite en los azulejos del coro, en el púlpito del templo y el aguamanil de la sacristía; en el techo del refectorio, en las ménsulas del claustro gótico (que es de lo más soberbio que vi de su época); en el arranque de la escalera, en la silla abacial, en la sala capitular, en el báculo de la abadesa, en los cálices, platos y demás orfebrería de la casa, y en toda ella, para que no se olvide la realeza de su fundación.

Legó D.ª Saurina al monasterio de su fundación, todos los ornamentos de su capilla; y ordenó a sus manumisores que le proveyesen de paños, libros y todo lo necesario. Luego instituyó heredera universal a su hija D.ª Margarita, esposa de Bartolomé de Cápua, y si después de su muerte tuviese hijo varón legítimo, sustituya al cónyuge en los bienes hereditarios que le correspondan por derecho natural, y se llame con el apellido Lauria. Y si muere la hija sin hijo, salvada su legítima, pasen los bienes hereditarios al monasterio de Xátiva, salvo cinco mil sueldos; doblando, en tal caso, la abadesa, las limosnas que se le ordenan hacer. Y la heredera no puede entrar en posesión de los bienes que no esté completa la voluntad de la testadora en cuanto a la fundación del Monasterio, limitándose mientras tanto a percibir los frutos de manos de los albaceas.

Al convento mandó D.ª Saurina dar trescientos sueldos a cada uno de los seis sacerdotes que perpetuamente debían celebrar misa en su templo por el alma de la fundadora y la de los suyos. Sobre estas cape-

llanías hay numerosos pergaminos en el archivo, entre ellos una bula con sello plúmbeo de Benedicto XIII, dada en Peñíscola a 15 de Enero de 1416, cuyo pergamino lleva esta inscripción dorsal: "Declaració feta per lo papa Benet XIII en favor de la abbadessa de Santa Clara, pera que, ab concell del guardiá de Sent Francés de Xátiva puga donar y llevar les capellanies fundades per madona Saurina Deutença, attenent que no son perpetuals sino temporaries." Más tarde se redujo el número de esos beneficios, que actualmente queda limitado a un solo capellán y un confesor.

También dijo la testadora: "Al venerable y religioso ministro de Aragón en el Señor requerimos y rogamos humildemente provea en persona idónea y conveniente el cargo de abadesa del Monasterio" (1).

En el mismo año que testó falleció la fundadora en 31 de Agosto y

(1) En corroboración del antedicho cisma de las dos abadesas, se conserva en el archivo un curioso pergamino del año 1338, según el cual, el notario Guillermo Guasch comparece ante Sancho de Monzones en el aula episcopal de Segorbe, y allí acude Bartolomé Fuster, procurador de las monjas valencianas en Xátiva, y se da lectura a la bula apostólica del Papa Benedicto XII dando comisión al Obispo de Segorbe o a quien él delegue para resolver el pleito existente entre las dos abadesas. (El Papa relata en dichas letras la súplica del rey de Aragón, diciendo que la intención o deseo de D.ª Saurina era de poblar su monasterio con monjas valencianas, y el padre Provincial, por orden del M. General Fr. Gerardo, proveyó que fueran diez monjas del convento de Tortosa, las cuales eligieron por abadesa a sor Inés, y por orden del General debía elegirse una nueva abadesa entre todas las monjas existentes, con lo cual no se conformaron, eligiendo las de Valencia a sor Beatriz.) El Papa comisiona se arregle este pleito sin apelación y conminando con censuras a quien se oponga. (Esta publicación de la bula se hizo en Segorbe y 4 de las kalendas de Mayo de 1338.) Y el venerable Sancho Sánchez, en vigor de dicha delegación, se personó en el monasterio de Xátiva; pocos días después reunió a todas las monjas, y oída la cuestión, promulgó sentencia. Vista la elección hecha por once hermanas de Valencia en Beatriz de Zaragoza, queriendo vivir en su obediencia, le entrega las llaves, la sienta en el sitial, le da los ornamentos, la hace abrir y cerrar las puertas y anula el nombramiento de la catalana sor Inés. Dispone que en adelante solamente se provean de monjas valencianas, y manda a sor Inés y las suyas que, por plazo de veinte días, salgan del Monasterio y vuelvan a Tortosa. Antes la llamó y requirió por tres veces para que entregase las llaves, y se negó a ello, y el beneficiado del convento, nombrado por sor Inés, también se negó a acudir al llamamiento del canónigo delegado, pero éste le requirió a no celebrar más en la iglesia del convento, bajo pena de excomunión.

Esto es, en resumen, lo que nos dice el histórico documento.

Puerta de la cocina recayente al claustro

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Comulgatorio con artesonado gótico, derribado en las obras de 1922

JATIVA: REAL MONASTERIO DE LA ASUNCIÓN

tres días después se publicó su testamento y su codicilo que estuvo en poder del notario Pedro Ferrer.

El rey D. Pedro IV de Aragón y II de Valencia, desde Lérida, en 1.º de Junio de 1338, dirigió carta a la abadesa sor Beatriz de Cesaraugusta, participándole su acuerdo de proteger al monasterio de Xátiva, al que concedía *salvaguardia real*, con pena de mil maravedises en oro a quien la contraviniere, y quedó el convento y sus cosas al amparo del Monarca. (Así consta en un pergamino de 29 × 21 centímetros que se guarda en el archivo.)

En 1341 se instituyó el noviciado, como acredita otro pergamino de 22 × 12 centímetros, dado en Aviñón por el padre Gerardo, General de los franciscanos, para sor Beatriz y su monasterio, autorizándola para recibir diez novicias idóneas y bien nacidas, según forma de regla; es decir, sin mediar dinero ni contrato.

El Monasterio, fundado extramuros de Xátiva, en 1325, sufrió a mediados del siglo XIV mil calamidades hasta fines de 1364, en que fueron autorizadas para trasladarse las monjas a la parte interior de las murallas. Por causas de la guerra de La Unión, hubieron de abandonar temporalmente su convento. El edificio quedó casi arruinado en 1348, y después fué incendiado por los castellanos. Tres años más tarde, la ciudad de Játiva recompuso el Monasterio, que definidamente fué derribado con motivo de la guerra de los dos Pedros, en 1359, y la Comunidad se alojó algún tiempo en una casa particular. Al fin, en el citado año 1364 (no en 1366 como se viene diciendo, copiándolo del padre Martínez Colomer), se obtuvo la autorización para el traslado del Monasterio y se efectuó la compra de casas y solares para su nueva edificación, como acredita un pergamino del archivo ya del año 1374, que mide 67 × 147 centímetros, rotulado al dorso, como "Carta de concambi del convent de menoretes de Xátiva. En este pergamí está inscrita la llicencia del Rey pera fundar lo convent de Santa Clara dins los murs de Xátiva, en lo any 1374". (Esto dice la asignatura, por equivocación; pero en la carta real he leído la fecha: "Datum Valencie XVIII die junii anno a nativitate Domini M°CCC° *sexagesimo quarto*").

Según el padre Vicente Martínez, en su citada *Historia de la provincia franciscana de Valencia* (páginas 55 y 56), después de obtener del rey D. Pedro el decreto de reedificación del Monasterio en intramuros,

ya rematado, se trasladó a él la Comunidad en 1369, llevando consigo el cuerpo de la fundadora.

Las monjas resintiéronse en su salud por las muchas fuentes de la ciudad, y alarmadas recurrieron al Papa Urbano V pidiéndole permiso para trasladarse definitivamente a Valencia con todos los haberes de la Comunidad, a cuya pretensión se opuso la ciudad de Játiva alegando que era fútil el pretexto y contrario al mandato de la fundadora, que quería su monasterio y sepulcro "en Xátiva" y no en Valencia. Y el Papa delegó en el Cardenal ostiense quien resolvió en justicia, según deseos de la ciudad, desde Roma y 15 de Diciembre de 1369, cuyo fallo, en humilde obediencia, acataron las monjas.

Del más puro estilo gótico que son los claustros, era también el templo, pero en el siglo XVII (1) fué revocado completa y lamentablemente.

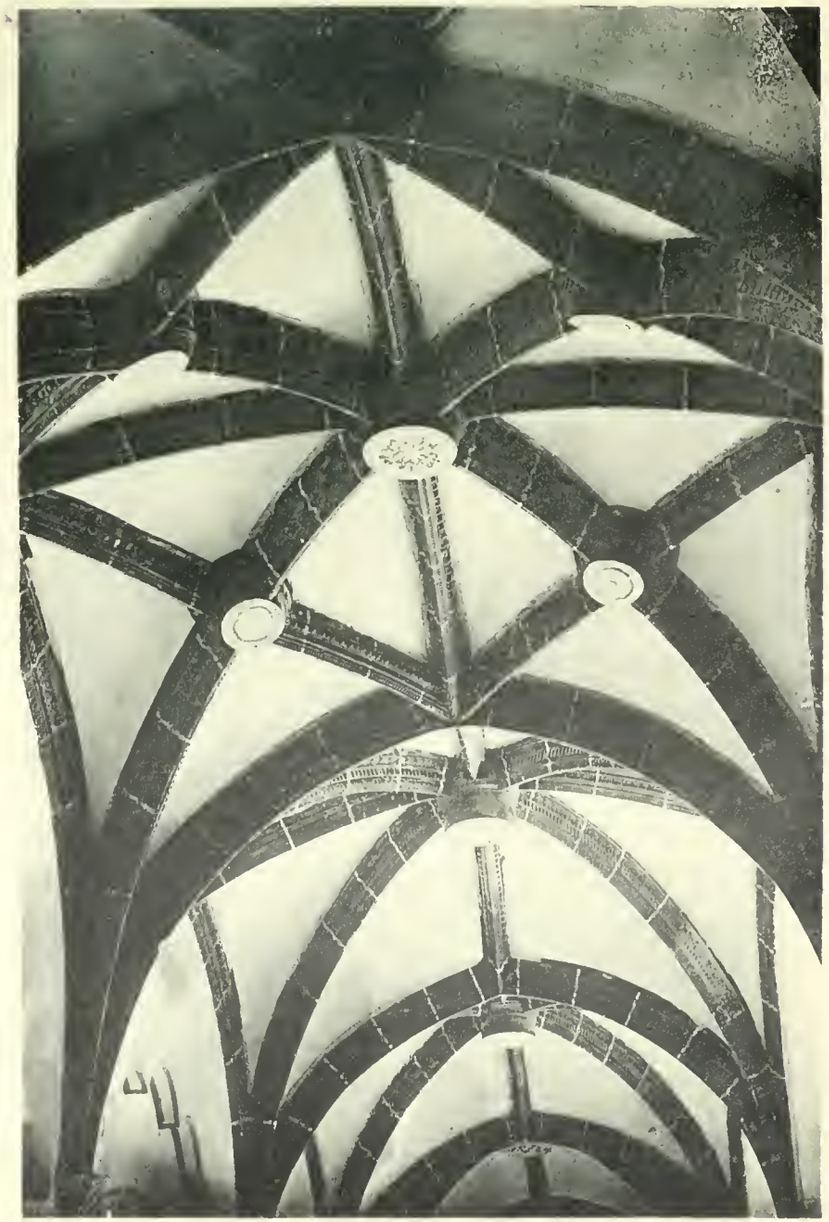
El mismo padre Vicente Martínez Colomer escribió un segundo tomo a su antedicha obra histórica, que dejó inédito y sin acabar, y fué a parar a la biblioteca del Sr. Serrano Morales, legada al Ayuntamiento de Valencia, donde tuve ocasión de resumir las siguientes notas referentes a nuestro monasterio de la Asunción de Játiva, posteriores a 1366.

Dice que asolado este Monasterio por la guerra de los dos Pedros—de Aragón y de Castilla—, fué construído nuevamente otro dentro de los muros de la ciudad, y trasladadas las monjas con el cuerpo de la fundadora, tuvieron que continuar allí a pesar de las guerras e incomodidades que pretextaron para mudar de sitio. Y por el año 1370, en la visita del padre Provincial, Fray Bernardo Brú, renunció el cargo la abadesa sor Clara Planella, sin nombrarle sucesora en esta Comunidad, sino del convento de la Puridad de Valencia, llamado entonces de Santa Isabel, y que fué sor Cilia Peralta, que vino a Játiva a cumplir su cargo: era señora de vasta cultura, filósofa, teóloga de gran erudición y carácter y muy sensible corazón a la paz. Con estas dotes fué corrigiendo la escandalosa relajación que reinaba en la clausura, verdadero oprobio de la regla. Gregorio XI, desde Aviñón aprobó, más tarde, esa elección, y en 1376 redujo a dos el número de beneficiados de la iglesia del Monasterio.

(1) Lo restaurado y sus gastos puede verse en el libro 2.009 del Archivo del Reino de Valencia, que es el "Libro de los recibos y gastos—del convento de Clarisas de Játiva—desde 1695 a 1709". Se arreglaron los coros alto y bajo, se hicieron nuevos el altar mayor y los siete laterales y otras obras, más los frontales, orfebrería, etc.

Clichés Cárlos Sarthou C.

Claustro gótico



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Ojivas de las bóvedas

JATIVA: REAL MONASTERIO DE LA ASUNCIÓN

"MATER LACRIMOSA"
venerada en la Sala Capitular
REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA.

Fototipia de Hauser y Menet .-Madrid

Escultura gótica de piedra policromada
REAL MONASTERIO DE LA ASUNCIÓN.

Durante la guerra de 1707, tras el ataque y asalto de la ciudad por Asfeld en 25 de Mayo, desesperados los defensores al verse atropellar a sangre y fuego sin respetar siquiera las vidas de los indefensos, prendieron fuego a sus propios edificios de Játiva, y solamente se defendía ya el Castillo, por ser el más fuerte de España en aquella fecha.

Huyendo de estos horrores se trasladaron a Valencia las monjas de Santa Clara, acompañadas de mucha gente y de una guardia de caballeros. En su viaje se hospedaron: la primera noche, en el monasterio de Carcagente, donde fueron agasajadas y recibidas con lágrimas de compasión; la segunda, en el de Jerusalem de Valencia, en igual forma, y la tercera ya en el de la Puridad, figurando en la comitiva el Ayuntamiento de la capital, la nobleza valenciana, la Comunidad de franciscanos, el clero y el pueblo que las vitoreó dándoles la bienvenida. Y en Valencia estuvo la Comunidad durante ocho años, hasta que quedó reedificada y repoblada la nueva ciudad de San Felipe. Al regreso las acompañó el Provincial de la Orden padre Bernardo Pellicer, un canónigo por el clero, varios nobles y numeroso público que se sumó a la comitiva. Y a la llegada restituyeron procesionalmente al templo el Crucifijo del altar mayor que, en 1707, había salvado del incendio el vecino Juan Casanova, con riesgo de su vida.

En Mayo último, con motivo de la obra realizada para restar un tercio de clausura en el coro bajo, dedicándolo a capilla de comunión, al abrir los cimientos del nuevo muro divisorio hemos tenido ocasión de descubrir las bases de las columnas gótico-primitivas ya revestidas de yeso. También vi el antiguo pavimento del siglo XIV y varios enterramientos de aquella época. Y en la parte interior del muro, ya retirado, había una escultura de piedra policromada, de la Virgen, gótica probablemente, la misma que estaría bajo la ojiva—en el tímpano—de la puerta primitiva del templo antes de su restauración. ¡Dichosas "restauraciones"!

Tan interesante relato termina con una nota autógrafa del padre Colomer, que textualmente dice así: "Falta la salida de esta Comunidad al huerto del convento de San Francisco, donde permaneció todos los días que duraron los terremotos del siglo XVIII (1). Y la salida de la

(1) En el archivo municipal de Játiva y señalado con el número 2 del legajo 152, aparece un expediente, inédito todavía, en cuya carpeta se lee: "Información dada por la ciudad de Játiva del estado de ruina padecido por el convento de Santa Clara y otros edificios en los terremotos de 1748." El manuscrito consta de cuarenta folios,

Comunidad huyendo de las tropas francesas, cuando llegaron a Alcira las tropas del Mariscal Suchet antes de entregarse la capital. Y el hallazgo de la religiosa N. N. en la cisterna de la luna del claustro (1), y otros sucesos, y vidas de religiosas ejemplares en virtud hasta el presente."

Para finalizar este ligero esbozo histórico, sólo me resta citar el largo pleito que este Monasterio hubo de sostener con los herederos de Roger de Lauria sobre la legítima pertenencia del señorío de Alcoy con que la viuda del Almirante dotó y legó al Monasterio de su fundación y patronazgo. Pero en lucha desigual con tan altos magnates, hubo de transigirse el pleito según fórmula que procuró un prelado, como árbitro amigo; todo ello según curiosos datos y mil incidentes que constan en el archivo de Valencia.

redactados en papel timbrado. En él aparecen datos muy curiosos, que la falta de espacio me impide reproducir aquí; pero publicaré un extracto en un folleto que tengo en preparación sobre *Los terremotos de 1748 en Játiva*. En dicho expediente consta una información de peritos y testigos, hecha ante el Gobernador de Játiva a instancia del Procurador de la ciudad, en la que se relacionan y justiprecian los daños ocasionados en los diferentes sitios y templo del Monasterio, cuyos daños seguramente se resistió a sufragar el Ayuntamiento por ser rica la Comunidad, y hubo de pagárselos ella misma a costa de préstamos y venta de un huerto, importante todo ello más de 5.000 libras.

(1) No cita el padre Martínez Colomer en su libro manuscrito el nombre de esta monja, y he tenido que buscarlo en el "Libro de Ingresos, profesiones y defunciones de religiosas en el Real Monasterio de Santa Clara, de Játiva, que comienza en 1807". Y en el folio segundo aparece una extensa anotación de la "Muerte desgraciada de sor Aurora Ibarra". Dice que en el día 1.º de Julio, en que la Comunidad estaba atemorizada por la invasión francesa y pensaba ponerse en salvo, entró, a la una de la tarde, en Játiva, una avanzada de nuestra caballería que fué tomada por francesa, produciéndose gran alarma. Y sobrecogida de terror sor Aurora, sin duda temiendo ser violada o muerta por la soldadesca, se arrojó al pozo inmediato al coro bajo, sin ser vista de las atribuladas religiosas. Notada su falta, se creyó había huído a la casa de sus padres, residentes en Enova. Pero deshecho el error cuando se envió en su busca, resultaron inútiles las pesquisas hechas en su busca. Al propio tiempo notábase un olor nauseabundo que salía del pozo, cuyas aguas aparecían cadía día más sucias. Y el día 9 bajaron unos hombres a inspeccionar la causa y sacaron el cadáver putrefacto de la infeliz monja y se tapó el pozo de tan triste recordación.

En el mismo libro consta más adelante que en 13 de Octubre de 1885 salieron de este convento la madre sor Águeda Badenes y tres monjas más para fundar el nuevo convento de Villarrubia de los Ojos, provincia de Guadalajara.

Clichés Cárlos Sarthou C.

Escultura de mármol.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Báculo de plata, de la abadesa.

JATIVA: REAL MONASTERIO DE LA ASUNCIÓN

En 1373 seguía gozando el Monasterio un tercio del señorío sobre el valle de Ceta, como indica otro pergamino del archivo redactado en lemosín, y que es el texto original en que la Abadesa nombra alcaide, con la Reina, para el castillo de Zeta.

En esta época ya no poseía la alquería de Caraita, pues en capítulo de 16 de Agosto de 1423, la Comunidad de Játiva autorizó la venta de dicha posesión, sita en la baronía de Alcoy, a favor de mosén Juan de San Feliu Cavaller y Juan Borrell, sus compradores.

También tuvo este Monasterio parte de la baronía del Puig, cuya venta a mosén Perot Eixarch, consta en el archivo del reino.

Por los libros de cuentas, procesos y documentos de dicho archivo referentes al Monasterio setabitano de Clarisas; los numerosos pergaminos de donaciones y libros de cuentas y censos del archivo del mismo; por lo que vi en el legajo núm. 100 del archivo municipal de la ciudad y por los inventarios que constan en el archivo de Valencia, se deduce que esta Comunidad de Clarisas fué rica en tiempos pasados. Pero hoy, por su desgracia, es pobre. Todo aquel alarde de poderío que pregonaba el escudo real que surmonta la puerta del edificio pasó ya a la historia, y como recuerdo de lo que fué queda en pie la beatífica morada con sus soberbios claustros góticos y valiosas joyas de arte antiguo en imágenes, pinturas, bordados y orfebrería. Sólo una cosa perdura intacta a través de los siglos como cosa propia, que no se pierde ni enajena, y es la virtud excelsa de esas humildes monjas setabitanas.

En el Archivo general del Reino hay un proceso del Real Convento de Santa Clara, contra la villa de Alcoy, años 1596-7.

El voluminoso mamotreto señalado con el núm. 1.060, y redactado todo él en valenciano, contiene copia de todos los escritos dirigidos por el convento al Justicia del Rey, contra los jurados, sobre la tercera parte del Señorío sobre la villa de Alcoy. Pero de mayor antigüedad que esto hay algo en el archivo del Monasterio, y no menos interesante:

A mitad del siglo XIV, cinco lustros después de la fundación del Monasterio, ya se detentaba por sus herederos la voluntad de la fundadora; y el cardenal Talairando, diputado protector de las monjas clarisas, escribió desde Aviñón a sor Beatriz, otorgándole "llisensia de anar per los afers del monestir, a casa del Rey, dins regne Valensia".—(Pergamino del año 1351 que mide 53 × 45 centímetros, y conserva los cordones de seda verde faltos ya del sello.) Y es que, habiendo donado la fundadora al Monasterio ciertos y bienes señoríos, Nicolás, Conde de Terranova, esposo que fué de Margarita de Lauria, hija de D.ª Saurina, retenía los legados y derechos, contra

justicia y en perjuicio del Monasterio por la prohibición de mendigar; y se excusaba de restituir o entregar lo del Monasterio, con amenazas al procurador del mismo, valiéndose del cargo que ejercía cerca del Rey de Aragón; y ningún procurador se atrevía a litigar con magnate tan poderoso. Y en tan grave necesidad, el padre General concede licencia a la abadesa—en el año X del pontificado de Clemente VI—para que, acompañada de tres monjas, y cuantas veces sea necesario, pueda salir del convento y acudir a la Curia real dentro del reino de Valencia.

Por el orden cronológico, y durante el mismo abadeazgo de D.ª Beatriz, leimos otro pergamino de 38 × 22 c. dat. Xáriva y 18 de Enero de 1359, carta-licencia del rey D. Pedro de Aragón y Valencia, para que aquélla pueda cambiar con su pariente D. Alfonso, el Conde de Denia, la tercera parte sobre castillos y lugares de Calpe y de Altea—hoy provincia de Alicante—que heredó el Monasterio de la noble doña Saurina, mujer de Roger de Lauria.

El rey D. Alfonso V de Aragón, desde Nápoles, en 20 de Noviembre de 1441, hubo de intervenir confirmando en favor del monasterio de Santa Clara el tercio del dominio sobre Gorga, dirigiéndose a Federico Rebolleda, militar, poseedor de los tercios del término de Calp, para decirle que, por parte de D.ª Violante de Aragón, abadesa de Xátiva y pariente del Monarca, se había alegado la molestia causada en el disfrute de su tercera parte del señorío y renta de los 1.500 sueldos retenidos injustamente a dicha abadesa que no tenía otra cosa; "lo cual nos contraria—dice el Monarca—, y os mandamos expresamente, so pena de incurrir en nuestra indignación y mil florines de oro de vuestra renta a nuestro erario, que no detentéis más contra los derechos de dicha abadesa en su íntegra tercera parte de los 1.500 sueldos; y si no bastan las rentas, lo pondréis de vuestros propios bienes."

A principios del siglo XVI seguía la abadesa recibiendo el homenaje de Alcoy en su tercera parte del señorío, como acredita un pergamino de su archivo, redactado en valenciano y a favor de D.ª Beatriz de Borja.

CARLOS SARTHOU CARRERES

(Fotografías del mismo.)

NECROLOGIA

Aureliano de Beruete y Moret

El día 10 de Junio falleció en Madrid D. Aureliano de Beruete y Moret, Director del Museo del Prado y distinguido escritor, más conocido aún en el extranjero que en España, con serlo mucho en nuestra patria.

Licenciado el Sr. Beruete a los veintidós años en la Facultad de Filosofía y Letras tomó, unos años después, en 1901, el grado de Doctor de la misma Facultad, presentando una bien escrita tesis doctoral sobre *La raza amarilla*. En esta época comenzó a frecuentar una tertulia o reunión de muchachos que se celebraba en un salón del Ateneo de Madrid, inmediato al conocido vulgarmente por *La Cacharrería*. En esta reunión, de la que formaban parte entonces los hermanos Alvarez Quintero, Julio Puyol y el hoy ilustre catedrático Bonilla San Martín, se suscitaban polémicas y discusiones sobre temas literarios, que el que esto escribe oyó con complacencia no pocas veces, en los que siempre tomaba parte, no pequeña, Beruete. Influido por este ambiente escribió entonces dos dramas en tres actos y en prosa, titulados: *Entre rocas*, en 1900, y *El Benjamín*, en 1901; el primero, representado con éxito en el teatro Español. A pesar de estas afortunadas tentativas comprendió Beruete que este no era el camino que debía de seguir.

Hijo del excelente pintor del mismo nombre, que nos dejó en hermosos cuadros llenos de luz sus impresiones de Toledo y de sus excursiones por Holanda, Bélgica y otros países, que además de pintor era un gran crítico de arte; las enseñanzas de su padre; la contemplación de los cuadros de la notable galería que poseía, principalmente de autores españoles de los siglos XVII y XVIII; sus frecuentes viajes visitando y estudiando desde muy joven casi todas las Galerías y Museos de Europa, le proporcionaron la gran cultura y conocimientos que poseía en materia de arte.

En 1903 presentó una Memoria al concurso abierto por el Ateneo de Madrid sobre la *Historia de la pintura española en el siglo XIX y elementos extranjeros y nacionales que han influído en ella*, que fué premiada, así como otra sobre los *Primitivos españoles*.

Después de estos ensayos, que tuvieron tan excelente resultado, publicó en inglés, en 1909, *La Escuela de Madrid*, de la que se hizo otra edición popular en 1912, con lo que está hecho su mejor elogio.

Un estudio sobre *Valdés Leal*, publicado en 1911, nos da a conocer cuantas noticias pudo reunir respecto a este pintor. Algunos años después, en 1914, el editor Thomas le encargó el texto de uno de los tomitos por él publicados, de vulgarización artística: el que trataba de *Velázquez en el Museo del Prado*,

Pero su principal obra son los tres tomos sobre *Goya, pintor de retratos; Goya, composiciones y figuras*, y *Goya, grabador*, publicados en los años 1915, 1916 y 1917, que le consagraron como uno de los principales críticos españoles de arte. Además, ha dejado un estudio sobre *Pulido Pareja*, que establece normas para distinguir técnicamente los procedimientos de Velázquez y Mazo; otro estudio sobre el pintor moderno *Rogelio de Egusquiza* en 1918, y el concienzudo *Catálogo de la Exposición de mujeres españolas*, celebrada en 1918 por la Sociedad española de "Amigos del Arte", y en francés, *Dos retratos inéditos de Goya* en 1913.

Sus artículos escritos en revistas y periódicos nacionales y extranjeros han sido los siguientes: "La Pintura en España y Portugal", que forma parte de la *Historia general de la Pintura*, que dirige M. Armand Dayot (1912-13); el escrito en la revista francesa *L'Art* sobre la Exposición de Londres con el título de "Una Exposición de antiguos pintores españoles", 1914; "Spanish Painting, The Works of Velázquez, Murillo, Goya, Greco, and artists of the present day" que forma un número especial de la revista inglesa *Studio*, y los tres publicados en *El Liberal* y en *El Imparcial*, de Madrid, sobre "Anglada" y el "Decálogo" en el primero de estos periódicos (1916), y "El capote gris" en el segundo (1914).

Conferencias dió muchísimas en España y en el extranjero, a las que asistieron numerosas personas para oir las enseñanzas que vulgarizaban el conocimiento del Arte. En el Ateneo de Madrid pronunció varias con los siguientes temas: "Escuela Madrileña de Pintura" (1909); "Pintores de Felipe II y de Carlos II", que dió en ocho lecciones en 1910; "Valdés Leal", en el mismo año; "Pintores de Felipe II y el Greco" y "La paleta de Velázquez" (1920). En Bilbao, y en la Sociedad "El Sitio", dió en 1915 dos sobre "El Greco" y "Las Majas de Goya"; y en Toledo, y con ocasión del tercer centenario del Greco, otra sobre "El Greco, pintor de retratos", en 1914.

En el extranjero dió también una en Burdeos en 1920; otra en francés sobre "Goya" en la Exposición de Pintores Españoles sobre la "Pintura española", y, por último, en Lisboa otra sobre "Goya" en el mismo año.

Como Director del Museo del Prado abrió nuevas salas en que se pudiesen ver mejor los cuadros que antes estaban casi almacenados, y que al dar a conocer los tesoros que guardamos en nuestra Galería Nacional pusieron nuestro Museo a un nivel tan grande como pueden estar los mejores Museos extranjeros.

El Sr. Beruete, que además del anterior cargo fué Presidente de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo en 1900, era Académico de la Historia, de la de Bellas Artes de Toledo e Hispano Americana de Cádiz, y ante todo un español entusiasta de su patria, a la que procuró dar a conocer en el extranjero por sus escritos y conferencias artísticas y trabajando infatigablemente por el arte nacional.

El Sr. Beruete ha dejado al morir su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, que versaba sobre *El cuadro como documento histórico*, y en preparación los tres tomos de Goya, ya conocidos en inglés.

Descanse en paz nuestro querido consocio, que ha muerto joven y cuando nos prometíamos más obras producidas por su claro talento.—*El C. de P.*

El Marqués de Cerralbo

España deplora con el fallecimiento del Excmo. Sr. D. Enrique Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo, acaecido el 27 de Agosto último, la pérdida de una figura gloriosa de nuestra historia contemporánea, y la ciencia universal uno de sus principales adalides, que gozaba de justa y verdadera fama de arqueólogo, de literato y amante del arte.

Nuestra patria, por lo tanto, le es deudora de eterna gratitud, pues aparte que supo enaltecerla cual más de sus hijos en los Congresos internacionales y con las publicaciones científicas, merced a la importancia de sus descubrimientos arqueológicos, recabó, y obtuvo para España, personalidad propia en el mundo intelectual, y tanto fué así, que la lengua castellana fué admitida como oficial en el último Congreso de Antropología y de Arqueología prehistórica, celebrado en Ginebra en 1912. Debe perpetuar o inscribir, además, la patria española con letras de oro el nombre del Marqués de Cerralbo en la tumba para sus varones más ilustres, por la exaltación de su patriotismo, culminada al dotar a España de un regio *Museo de Arte,* el que constituía el ideal de sus amores; legar a los museos nacionales las colecciones de arqueología, reveladoras de un mundo nuevo y desconocido, y fruto de las campañas de campo costeadas de su peculio, y, por último, al instituir los tres premios en metálico en las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, la Española y la de la Historia, para premiar las obras donde más se "demuestre el altísimo valor científico, artístico, literario y originalidad del pueblo español en todas sus admirables etapas históricas".

Los principales datos biográficos del Marqués de Cerralbo, son los siguientes:

Nació en Madrid el 8 de Julio de 1845.

Sus aficiones a la arqueología se revelaron en él siendo un verdadero niño, cuando los de su edad sólo piensan en juegos infantiles. Empezó por la *numismática,* como coleccionista, con el fondo inicial de una peseta, la primera recibida de sus ilustres padres para las golosinas y juguetes de toda la semana, la cual cambió por treinta y cuatro monedas antiguas del modo tan perspicaz e ingenioso que transcribiré:

Se fué a un establecimiento de comestibles y le dijo a su dueño ¿me permite escoger del cajón de la calderilla algunos ochavos y por cada uno que aparte le daré un cuarto? Inmediatamente se le aceptó la oferta, porque el tendero duplicaba el capital en el cambio. En aquella época, debido a que reinaba un gran desbarajuste monetario, por ochavo pasaba todo, lo mismo un *as* ibérico, que un maravilloso *bronce* de Trajano, así como las diminutas monedas *medievales* y hasta los botones de cobre, machacados, de las guerreras militares; comoquiera que el cuarto valía dos ochavos y la peseta treinta y cuatro cuartos, nuestro ilustre biografiado se iba tan satisfecho con sus treinta y cuatro monedas antiguas. A la semana venidera repetía la operación en otro establecimiento, y así, poco a poco, logró reunir un gran lote de monedas, base de su estupendo monetario, el cual asciende hoy día a unos veintidós mil ejemplares diferentes.

Al alcanzar semanalmente la subvención paterna a cinco pesetas, ya se permitia adquirir espadines, bronces y cuadros, y antiguallas de cierto mérito artístico al reunir cinco duros semanales. ¡Cuántas veces le oí lamentar, en el seno de la confianza, el no haber heredado su fortuna unos veinte años antes, porque su colección hubiera sido quizá la mejor del mundo! Ante su vista pasaron series completas de tapices góticos, a mil reales ejemplar; armerías de casas señoriales; cuadros y porcelanas, etc., a precios inverosímiles.

Frecuentando todavía las aulas universitarias como alumno de colegio de las Escuelas Pias de San Fernando, se le ve alternar con artistas y escritores y aparecer muy pronto como de los mejores colaboradores del *Fomento Literario* y de *La Ilustración Católica.*

En 1869 interviene directamente en la política, afiliándose al partido tradicionalista y se constituye en fundador de las juventudes católicas. Es elegido diputado a Cortes por el partido de Ledesma en 1872, siendo Conde de Villalobos, y al suceder en 1875 a su abuelo en el Marquesado de Cerralbo, de Almarza y de Campo-Fuerte y en el Condado de Alcudia, de Foncalada y de Sacro Romano Imperio, obtiene la senaduría por derecho propio.

Comparte desde dicha fecha el entusiasmo y fe por la política con los estudios de la literatura, con todos los de las Bellas Artes en general. Emprende grandes campañas políticas por toda España, pronunciando discursos y conferencias, entre las que merecen citarse las impresas en Madrid, en 1889, con los lemas: *XIII Centenario de la Unidad Católica en España* e *Iniciativa personal de los Reyes de España.* Sus más bellas composiciones poéticas, entre las que son dignas preferentemente de mencionar: *La leyenda del amor*, que consta de XVI cantos; *El Conde Fernán González; El Castillo de Mos; Al Monasterio de Sahagún; A Alcalá de Henares; El reto; A Fray Félix de Azcoitia; El ciego*, fueron inspiradas y redactadas en el último tercio del siglo XIX, y en particular la que dedicó *Al arco romano de Medinaceli*, transcrita por D. Juan Valera en su *Antología de poetas castellanos.*

Desde tal época, el Marqués de Cerralbo rinde culto fervoroso a la arquitectura. Las asiduas visitas a los palacios-museos de Italia incuban en su mente la feliz idea de levantar otro en la patria en que nació, para que sirviera de estuche donde instalar las joyas de arte, que más que había heredado de sus antepasados, fué adquiriendo por todo el mundo, y en especial selección por España. Pero esas sublimidades artísticas de los pasados siglos que encerró en su alcázar y que evocaban las grandezas de la España tradicional, que fué atesorando en colaboración con aquella santa compañera, D.ª Inocencia Serrano Jover, Marquesa de Cerralbo, y sus hijos políticos D. Antonio del Valle, Marqués de Villahuerta y la actual Marquesa del mismo título, no las querian para solaz esparcimiento de ellos, habían convenido en documentos notariales que el día de mañana sirvieran, como sus dos bibliotecas, para un fin ético y sublime, para los necesitados de cultura y pan espiritual, como dice muy bien un eminente cronista madrileño (1), en fin, para legarlas a los amantes del arte

(1) Antonio Zozaya: «Ideograma. El Legado del prócer». *La Libertad*, 29 de Septiembre de 1922.

y de la ciencia, y a los hijos de la España idolatrada. Y en su último testamento instituye, no sólo la donación al Estado de todos los tesoros artísticos que poseía, sino también del palacio guardador de los mismos, y rentas perpetuas para su sostenimiento.

Planos, detalles arquitectónicos y motivos decorativos de la mencionada casa-museo fueron concebidos y diseñados, uno por uno, por el Marqués de Cerralbo; así como la instalación y catalogación de las obras que dicho edificio encierra, sólo a él se debe.

Hizo aún más por la arquitectura. Condolido por la demolición y abandono de hoy día de tantos y tantos monumentos artísticos románicos, góticos y del renacimiento, que existían y existen por toda España, salvó de ellos cuantos elementos arquitectónicos dignos de aprecio pudo y los transportó amorosamente a las posesiones que la casa tiene en Santa María de Huerta (Soria). Muchos de ellos se aplicaron a la ornamentación de los nuevos pabellones que incesantemente iba construyendo, y con otros reconstruye fuentes, claustros, etc., etc., que sirven de complemento al ornato de los regios jardines que, por sí mismo, antes también había planeado, contiguos a la casa de recreo, en cuyos jardines, con estanques, cascadas y laberintos, se admira a la par de la más variada flora nacional y exótica, estatuas, bustos y hermes de mármol sobre columnas, basas y capiteles, de una belleza y encanto extraordinarios; artísticos bancos y asientos; cipos y aras romanas; capiteles y zapatas colocados, al parecer, al azar, etc., etc., todo ello de un gran interés arqueológico. El visitante que contempla tanto primor, se cree vivir en pleno siglo XVI al divisar ondeando entre las almenadas torres el pendón de los Aguileras y leer la serie de *vítores en color bermejo* que conmemoran las visitas a esa mansión señorial, de las grandes jerarquías de la iglesia de nuestros días, alternando con corazas y cascos de guerreros medievales, cabezas de ciervos, venados y jabalíes y trompas de caza.

Entra de lleno en la política como jefe del partido en 1890, cuya jefatura inviste hasta 1898, y de su labor en pro de la causa, fecundísima, es testimonio la creación nada menos que de cuatro mil juntas y trescientos círculos, y los viajes de propaganda de que dan fe el tomo de discursos con el título: *Viaje del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo por Guipúzcoa y Navarra*, impreso en Madrid en 1891. Sin embargo, la política no le robaba por completo el tiempo, en cuanto hizo estudios de investigación histórica, según se desprende de la conferencia que en 1892 dió en el Ateneo de Madrid, acerca del *Virreinato de Méjico*.

Al dejar el Marqués de Cerralbo la jefatura del partido, una vez perdimos nuestras colonias y después que en holocausto a la patria y a la religión renunció al cambio del actual régimen político, del que casi de él dependía exclusivamente, se consagra al fomento de la cría caballar. Su obsesión fué conseguir un tipo especial de caballo, esbeltísimo, el que obtuvo tras cruzamientos con padres de pura raza inglesa e hispana. Su yeguada de Santa María de Huerta data del apogeo de sus entusiasmos juveniles, consiguiendo ya, en 1882, en la Exposición de Madrid la más alta recompensa que en aquél certamen se otorgó, con seis yeguas y con el semen-

tal llamado *Cap*, cuyo caballo antes de haber sido adquirido por el Marqués de Cerralbo ganó en París la friolera de *cuarenta mil duros* en carreras de obstáculos. En 1902 preséntase de nuevo a los concursos, que alternativamente en el mes de Junio se celebraron en Madrid y Barcelona, ya con su tipo soñado y conseguido por él en su yeguada referida, representándole los ejemplares *Hasan, Jasón, Jalón, Lepanto, Mapa* y *Mahoma* y obtuvo todos los primeros premios, donando la suma de *tres mil pesetas*, concedida al caballo *Mapa*, a un asilo de Barcelona.

En 1900 penetra por completo el Marqués de Cerralbo en los campos de la investigación histórica, con la monografía impresa en esta REVISTA, acerca de D.ª María Henríquez, mujer del Gran Duque de Alba, cuyo retrato, pintado por Ticiano, es una de las tantas obras, de primer orden artístico, que figuran en su palacio-Museo.

Comoquiera que la arqueología siempre le atrajo la atención extraordinariamente, debido a la sensibilidad exquisita que poseía por el arte e historia en todos sus aspectos, evoluciones y matices, acentuada aún más después de los viajes que hizo por las ruinas clásicas de Oriente, por las regiones dolménicas de Francia, lagos y palafitos de Suiza y por tierras de la Escandinavia, de cuyos sitios obtuvo interesantes lotes de objetos, al descubrirse los célebres vasos de Ciempozuelos y agotarse la consignación concedida al Sr. Vives, por la Real Academia de la Historia de Madrid, para las excavaciones del yacimiento de donde procedían, se ofrece espontáneamente el Marqués de Cerralbo a proseguirlas de su peculio particular, las cuales se realizaron en Abril y Mayo de 1895.

Al año siguiente, la precedente Real Academia, apreciando en su justo valer las investigaciones históricas de nuestro ilustre prócer, nómbrale académico de número, pero tardó en tomar posesión hasta Mayo de 1908, con el discurso de entrada: *El Arzobispo D. Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de Huerta.*

Una vez que el Marqués de Cerralbo fué investido con la medalla de académico de número, evoluciona en absoluto a los estudios de la arqueología, cuya evolución marca la etapa final y más gloriosa de su vida científica. Se dedica con fe ciega a las excavaciones para robarle al subsuelo de la meseta central de España, en la que se asientan sus jardines de Santa María de Huerta, los secretos de cuantos pueblos pre y protohistóricos moraron en ella y el fruto de los primeros trabajos de campo aparecieron al año escaso de ser académico, en Diciembre de 1909, en un nuevo discurso leído en aquella docta Corporación, en sesión extraordinaria, con el lema: *El Alto Jalón*, discurso que fué el prólogo, así podemos decirlo, de la extraordinaria obra, que consta de cinco voluminosos tomos, que en 1911 se le iba a otorgar el premio Martorell, en el gran concurso internacional de Barcelona.

En esa laureada obra titulada: *Páginas de la Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas*, y que permanece aún inédita, se exponen y estudian las siguientes localidades prehistóricas:

El yacimiento humano del paleolítico inferior de *Torralba* (Soria), en el primer tomo. En el segundo, varias estaciones prehistóricas del período neolítico: Cueva del *Harzal*. Idem de la *Reina Mora*, de Somaen; *El Atalayo;* Cuevas artificiales, de

Velilla, Valdeherreros, etc.; las sepulturas del tipo olerdulitano, de *Somaen;* el *Castillo ciclópeo,* de Santa María de Huerta; el *Cromleck* y *Piedras de Sacrificios,* de Monreal de Ariza; el *Castro ógmico* y *su necrópoli,* de idem; la *Hoya de los Muertos;* la *Necrópoli del Sabinar; Mirabueno;* el *Peñón de las cazoletas;* el *Poblado de Uciel; Las Peñas del Estudiante;* las *Cuevas funerarias de Torrevicente,* etc.

La necrópoli de la primera edad del hierro, en España, de *Aguilar de Anguita,* se describe exclusivamente en el tercer tomo, y en un capítulo adicional su acrópoli respectiva.

Varias necrópolis de Hallstatt I y II, así como de la época de La Téne con los poblados de algunas de ellas, son el tema del tomo III, siendo, a mi modesto juicio, las más importantes las de Luzaga y Arcóbriga. La ciudad ibero-romana de Arcóbriga, por fin, es estudiada con amplitud en el tomo V.

Cuando en el extranjero los especialistas en estos estudios tuvieron noticia del libro del *Alto Jalón* y del triunfo en el concurso Martorell del autor de la precedente obra, fué considerado éste ya como una de las primeras figuras intelectuales de Europa, en el ramo de la prehistoria, y entró en relaciones científicas con Harlé, Boule, Pohlig, Commont, Mackurdy, Déchélette, Cartailhac, Capitan, Breuil, Obermaier, etc., etc., la mayoría de los cuales vinieron ex profeso a España a estudiar sus colecciones, algunos de ellos, todos los años, en especial Harlé, que se pasaba días y días en Santa María de Huerta ante los restos fósiles de Torralba.

Contribuyó, aparte el renombre adquirido allende los Pirineos, su entusiasmo por las investigaciones de arte rupestre, por haber sido uno de los primeros españoles que se sumaron a dicho movimiento científico, que en primer término tuvo por objeto rehabilitar el grandioso descubrimiento de las pinturas de Altamira y por ende de nuestro patriota Santuola. Aunque en realidad, el Marqués de Cerralbo, a raíz de descubrirse la cueva de Santillana de Mar, y después de ver sus pictografías se mostró escéptico de la autenticidad de las mismas, fué uno de sus más acérrimos partidarios, cuando el autor de estas líneas, en 1903, descubre en Calapata, Cretas, aquellos admirables ciervos, y desde entonces patrocina en cuanto pudo estos nuevos estudios. Por su parte, facilitó a Breuil y Obermaier, cerca de los poderes públicos, las facilidades que estuvieron a su alcance, y que todo extranjero es acreedor y requiere al trabajar en país extraño; indujo al Sr. Serrano a hacer rebuscas de este género, por el Levante de España, cuyo resultado, como se preveía, fué el hallazgo de las pinturas famosas de Alpera, las cuales fueron ofrecidas por su descubridor al mismo para su estudio. En el informe que hizo ante la Real Academia de la Historia, en 1909, de la obra de Cartailhac y Breuil: *La Caverne d'Altamira* con el título "Las primitivas pinturas rupestres", se exponen conclusiones, que a mi entender se consideran como definitivas.

La consagración total de arqueólogo la obtiene el Marqués de Cerralbo en el Congreso Internacional de Antropología y de Arqueología prehistórica, celebrado en Ginebra, en 1912, exponiendo varias vitrinas con industria lítica humana, huesos, mandíbulas y defensas de elefantes, de caballos, etc., del yacimiento de Torralba, varios ajuares funerarios de las necrópolis de Aguilar de Anguita, Luzaga y Arcó-

briga y por la lectura de sus Memorias *Torralba, la plus ancien station humaine de l'Europe* y *Nécropoles ibériques*. Fué el éxito más grandioso que obtuvo congresista alguno de cuantos concurrían a dicho certamen, y esto que a él acudieron los mejores especialistas del mundo.

Al ratificarse ese triunfo en la conferencia que dió el Marqués de Cerralbo a su regreso a España y paso por París en el Instituto de Francia, es designado correspondiente de dicha Entidad francesa, y luego rivalizan apresuradamente otras corporaciones a designarle miembro de su seno, entre las que recordamos: la Sociedad de Anticuarios, de Londres; el Instituto Imperial, de Berlín; la Academia Pontificia Romana dei Nuovi Lincei; la de Bellas Letras y Artes, de Burdeos; el Instituto de Paleontología Humana, de París; la Sociedad de Prehistoria, de Francia; la Academia de Antropología, de Nuremberg, etc., etc.

En la sesión de clausura del Congreso de Ginebra, a propuesta de Salomón Reinach, acuerda la asamblea, por unanimidad, dirigir al Marqués de Cerralbo, única y exclusiva felicitación, que el futuro Congreso se celebre en Madrid, a lo que se adhirieron también los delegados de Alemania e Italia, que para sus respectivas naciones habían solicitado ese honor y por fin que el idioma castellano se considerase oficial en nuevos Congresos.

En vista de cuanto antecede, el Estado español prestó a los estudios arqueológicos, luego de comprometerse a patrocinar dignamente la próxima asamblea de Antropología y de Arqueología, que se celebrará en España, la atención a que son acreedores, fundando por Real Decreto la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, como antes la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, de las que el Marqués de Cerralbo fué Presidente de ésta y Vicepresidente de aquélla, y con ello España entra en una era de prosperidad intelectual, de la que surge un verdadero renacimiento científico, que influye sobre el estudio general de la Arqueología del resto de Europa, contribuyendo aparte y colaborando los trabajos de arte rupestre, subvencionados por el Príncipe de Mónaco, cuyo principal mantenedor ha sido el Abate Breuil.

La Real Academia Española, en 9 de Enero de 1913, elige al Marqués de Cerralbo académico de número.

El mismo año asume nuestro ilustre prócer, de nuevo, la jefatura del partido tradicionalista, dejando el cargo en 1919, amargado, pero sin flaquear su espíritu por la satisfacción interna de haber cumplido con el deber y consecuente con la tradición y amor a la Patria.

Ciertamente, distrajeron su atención a los estudios arqueológicos los deberes del cargo político, en los últimos años de su vida, pero aun con todo, continuó las excavaciones emprendidas, otras se iniciaron y llevaron al fin, extendiendo la periferia de las investigaciones a zonas ya muy distantes del foco central, que era la comarca de Santa María de Huerta. De sus póstumos descubrimientos y trabajos debemos mencionar los siguientes: El yacimiento paleolítico del Prado Jimeu, de Ambrona (Soria), contemporáneo del de Torralba; los grandes yacimientos al aire libre, de

industria lítica del paleolítico superior, capsiense, y neolítico de la región de Aguilar de Anguita y Tordelrábano; los dos dólmenes de cúpula, de Aguilar de Anguita y Alcolea del Pinar; los estudios de arte rupestre, en colaboración con el autor de este artículo, de la comarca de Albocácer (Castellón de la Plana), Retortillo, Castro, Valvenedizo, Manzanares, Pedro, Miedes, Alcolea de las Peñas, Tordelrábano, etc., de las provincias de Guadalajara y Soria; los del valle del Duratón y afluentes (Segovia), de los que hizo un avance en el *Boletín de la Real Academia de la Historia de Madrid*, en 1918; la cueva funeraria de Santibáñez (Segovia); los poblados neolíticos del Perical (Alcolea de las Peñas), Anguita, Renales y Sigüenza (Guadalajara); la peña con composición ógmica de Alcolea de las Peñas; el depósito de hachas de la edad del cobre de Laina; las necrópolis prerromanas de Alpanseque, Valdenovillos, Higes, Atance, Caravias, Olmeda, Torresabiñán, Garbajosa, Hortezuela de Océn, Padilla, Luzón, Clares, Rugilla, etc., con sus acrópolis respectivas; los campamentos romanos de Alpanseque y Aguilar de Anguita; las necrópolis por inhumación post-romanas de las inmediaciones de la ermita de Nuestra Señora del Robusto de Aguilar de Anguita y de Luzaga, etc., etc.

Haciendo honor al cargo de Vicepresidente de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias, concurrió a casi todos los Congresos que ésta cada dos años iba celebrando. En el de Madrid, de 1913, expone su yacimiento de Torralba y da una conferencia con el título *Torralba: La estación humana más antigua de Europa entre las hoy conocidas;* en el de Valladolid de 1915, varios ajuares funerarios de la edad del hierro y con su conferencia *Las necrópolis ibéricas;* y al de Sevilla, de 1917, concurre con una exposición *del desarrollo evolutivo de las espadas, bocados, filetes de caballo, fíbulas y placas de cinturón* de la época de Hallstatt y La Téne en España.

Además, aporta materiales científicos, producto de sus excavaciones y estudios, a las exposiciones de Hierros españoles y de Arte prehistórico español, celebradas últimamente en Madrid por la Sociedad Amigos del Arte, a la del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón, que se hizo en Huesca en 1920 y en su palacio de Madrid aparte, organizó otras tres, a las que acudieron todos los elementos intelectuales de la Corte.

Aparte, fué expositor de cuantas otras exposiciones celebró la Sociedad Amigos del Arte: En la de tejidos y telas, retratos, dibujos y en la de arte español de Londres, aportando obras muy notables del Museo que dona al Estado.

Por último, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nómbrale académico de número en 1917, siendo de lamentar que no hiciera su ingreso, porque el discurso de entrada tenía por lema "Arte prehistórico en España", del que tenía tantos conocimientos y datos inéditos.

Loada sea la memoria del Marqués de Cerralbo. Dios le conceda eterno descanso, y la Patria y la Ciencia le honren como él se desveló por hacerse acreedor y digno de ellas. —*Juan Cabré.*

REVISTA DE REVISTAS [1]

Revista Crítica Hispano Americana.—Se dejó de publicar en 1919.

Musée National Suisse a Zurich.—(XXIXe Rapport annuel, présenté au Département fédéral de l'Intérieur, 1920.) Entre los donativos, legados, adquisiciones y compras figuran, este año: Un medallón en mármol, representando a una joven, procedente de la casa Rusca, de Locarno (siglo XV).—Un estuche en cuero para un vaso con las armas de la familia de Buttikon (segunda mitad del siglo XV).—Vidriera representando a San Jorge, trabajo del pintor de vidrieras de Zurich, Lucas Zeiner, hacia 1510, y una taza de porcelana de la fábrica de Schooren, cerca de Bendlikon (Zurich), con rico decorado de flores pintadas, y dorados (de 1780).

Anzeiger Für Schweizerische Altertuns Kunde.—(Indiçateur d'Antiquites Suisses, 1920.) Nada de Arte, Arqueología e Historia españolas.

Bulletin Academie des Inscription & Belles Lettres.—(1920.) Nada de Arte, Arqueología e Historia españolas.

La Esfera.—(Año VII. 1920.) ● J. Manaut Nogués: *La pintura religiosa en Valencia. Los frescos de las bóvedas de San Nicolás. Interesante restauración. Un retrato de Palomino.* ● Eduardo de España: *El Monasterio de Guadalupe.* ● Ricardo del Arco: *Goya y los Condes de Sobradiel.* ● Carlos Sarthou Carreres: *El ex convento de Dominicos de Valencia.* ● Pedro Román Martínez: *El castillo de Manzanaque.* ● Carlos Sarthou Carreres: *El Museo de Bellas Artes de Valencia.* ● Julio de Hoyos: *La sillería coral de la Catedral zamorana.* ● Federico Pita: *Zamora.* ● Pedro Cano Barranco: *El Monasterio de Poblet.* ● *La riqueza artística de la Catedral de Córdoba.* (Trata de trabajos de orfebrería.) ● José Ortega y Munilla: *Un monumento en peligro: la Puerta de Toledo de Ciudad Real.* ● Antonio Velasco Zazo: *La fuente de los Tritones en el Campo del Moro.* ● Antonio Weyler: *Las Huelgas de Burgos.* ● J. Cascales y Muñoz: *Ultimos descubrimientos de Mélida en Mérida.* ● Francisco Antón: *El castillo de la Mota.* ● Federico Pita: *Galicia antigua: el Monasterio de Sobrado de los Monjes.* ● Carmen de Burgos: *Un Goya malogrado.* (Se refiere al pintor Alenza.) ● D. Carles: *El Museo de Arte y Arqueología de Barcelona.* ● Isaac Muñoz: *Los antiguos Códices.* ● Fernando Mota: *Huesca, ciudad vetusta.* ● Guillermo Rittwagen: *El Monasterio de Santa María la Real, de Nájera.* ● Alberto José Gordo: *Origen de la casa solariega en Asturias y Canta-*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.

bria. ● Amadeo de Castro: *En el reino de Sobrarbe.* ● José Gómez Renovales: *El convento de San Marcos de León.* ● *La Invención de la Virgen de la Iniesta.* ● Francisco Antón: *Villalón y su Rollo.* ● José Molina Candelero: *Una excursión a Guadalupe.* ● Guillermo Rittwagen: *Santo Domingo de la Calzada.* ● E. P. de C.: *La riqueza artística del Asilo de San Fernando de Sevilla.* ● Martín Avila: *Las moradas de Vasconia.* ● Leopoldo Soler y Pérez: *El castillo de la Calahorra.* ● Carlos Sarthou Carreres: *Las tablas góticas de Segorbe.* ● Julio Hoyos: *La Colegiata de Toro.* ● Guillermo Rittwagen: *El arte románico en la Rioja.* ● Carlos Sarthou Carreres: *El convento de San Pascual en Villarreal.* ● Martín Avila: *El palacio de Carlos V.* ● Eduardo Martín de la Cámara: *León.* ● Francisco Antón: *La iglesia de Wamba.* ● Cecilio Benítez: *El castillo de Villalba.* ● Anselmo Gastón de Gotor: *El arte mudéjar en Zaragoza.* ● Guillermo Rittwagen: *El retablo maravilloso: Santo Domingo de la Calzada.* ● Eustaquio Jiménez: *El convento de Santa Clara de Moguer.* ● Manuel González Martí: *La iglesia de los Santos Juanes del Mercado (Valencia).* ● J. Muñoz San Román: *El hospital que fundó Mañara.* ● Francisco Goñi: *Sigüenza.* ● Leopoldo Torres Balbás: *El palacio de D.ª María de Padilla, en Astudillo.* ● Sergio Caballero: *El castillo de Torija.* ● Federico Pita: *Badajoz.* ● A. del C.: *Joyas de la Catedral de Palencia.* ● Miguel España: *La iglesia colegial de la Redonda.* ● Alberto del Castillo: *La catedral de Cuenca.* ● Silvio Lago: *La pintura retrospectiva.* (Exposición Española de Londres.) ● Luis Mur: *Monte Aragón.*

Ilustración Española y Americana.—(Año 64. 1920.) ● P. P.: *Desde Baeza:* ● Un número completo dedicado a Segovia.

Revue Archéologique.—(Tomes XI et XII. 1920.) ● P. Paris: *Promenades archéologiques en Espagne: Sagonte.*

Gazette des Beaux Arts.—(1921.) Nada de Arte, Arqueología e Historia españolas.

Nuestro Tiempo.—(Año XXI. 1921.) ● José Subirá: *El paisaje, las canciones y las danzas de Cataluña.* ● José Deleito y Piñuela: *La expatriación de los españoles afrancesados (1813-1820).* ● Julio Fuentes: *El Gran Capitán* (fragmentos de un libro inédito). ● C. Montoliú: *América* (1520-1620).

Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra. — (Segunda época. Tomo XII. Año 1921.) ● José María Azcona: *Adiciones al Diccionario histórico de Tudela y su merindad.* ● José María Azcona: *Monumento fúnebre en Lerín.* ● Miguel de Orreaga: *Sobre la defensa de Amayur.* ● Julio Altadill: *La sepultura de una reina.* ● Julio Altadill: *Sobre el cuadro de Roncesvalles "La Sagrada Familia".* ● Rev. P. Fray Eusebio de Echalar: *Datos para la historia del Arte: la inscripción de la gaveta de Abdel-mélik.* ● Julio Altadill: *Los mosaicos romanos de Liédena.* ● Julio Altadill: *Geografía histórica de Navarra: los Despoblados.* ● Juan P. Esteban y Chavarría: *El castillo de Sancho Abarca.* ● *Documentos históricos: Perdón*

de Carlos V en 1523, exceptuando a los navarros que fueron fieles a sus reyes legítimos. Arturo Campión: *La excomunión de los últimos reyes legítimos de Navarra.* Jesús Etayo: *Ante el IV Centenario de la herida de Iñigo de Loyola.* Julio Altadill: *La crucifixión*, tabla del siglo XIII, pintada sobre estuco, propiedad de la Catedral de Pamplona. Mateo Gómez: *El claustro de la Santa Iglesia Catedral de Tudela.* Julio Altadill: *Artistas exhumados.* José María de Azcona: *Documentos relativos a Navarra que se conservan en el British Museum.* I. B. *Relaciones de la Santa Sede con los últimos reyes navarros y con sus legítimos herederos.* Miguel Orreaga: *Rectificaciones y aclaraciones necesarias en el artículo "Sobre la defensa de Amayur".* Juan Iturralde: *Las cruces de nuestro suelo.* Agapito M. Alegría: *La cruz de los peregrinos en Roncesvalles.* P. Francisco Escalada, S. J.: *Antigüedades del castillo de Xavier.* Julio Altadill: *Las conferencias sobre prehistoria.*

Arte Español.—(Año X. Tomo V. 1920-1921.) Juan Cabré Aguiló: *Acrópoli y necrópoli cántabras de los celtas berones del Monte Bernorio.* Enrique María Repullés y Vargas: *Una página de arte barroco en España: el Hospicio de Madrid.* Manuel Martínez y Caso López: *La ermita de San Pedro en Castro Urdiales.* Joaquín Ezquerra del Bayo: *La exposición del abanico en España.* El Marqués de Villa-Urrutia: *El Papa, de Velázquez. La tabla de Nuestra Señora de Gracia.* Antonio Bermejo de la Rica: *La pila de la catedral de Santander.* Eduardo de la Pedraja: *El castillo de Liencres.* J. E.: *Estampas de Carmona.* Pedro M. de Artiñano: *Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias.* Elías Tormo y Monzó: *El arte barroco en Valencia.* El Barón de la Vega de Hoz: *La espada de Alfonso VI, conquistador de Toledo.* Federico Pita: *Galicia monumental: la ermita de Santa María la Real de Sar.* E. de R.: *La sala de juntas y Secretaría de la Sociedad Española de Amigos del Arte.* Julio Altadill: *La Exposición de arte retrospectivo de Pamplona.* Augusto L. Meyer: *Dos tablas primitivas españolas.* El Conde de Casal: *Páginas de Noviembre: enterramientos de Reyes de España.* Antonio Blázquez: *El castillo de Las Navas.* Charles Sarthou: *Los Vergaras y sus pinturas en Villarreal.* Felipe Bello Piñeiro: *Cerámica de Sargadelos.* Baltasar Cuartero y Huerta: *La cartuja de Santa María del Paular y su colección de lienzos pintados por Vicencio Carduchi.* Ricardo del Arco: *Ciudades aragonesas: un paseo arqueológico por Barbastro.* El Barón de la Vega de Hoz: *La espada de Roldán.* La Redacción: *Homenaje a D. Marcelino S. de Santuola y D. Juan Vilanova.* Eduardo Hernández Pacheco: *Exposición de arte prehistórico español.* Juan Cabré Aguiló: *Reivindicaciones en arte rupestre de la península ibérica.* Manuel Castaños y Montijano: *El castillo de Manzaneque.* Fidel Pérez Mínguez: *Arte castellano: los orfebres Hernández.* Santiago Montoto: *Zurbarán: nuevos documentos para ilustrar su biografía.* El Conde de las Almenas: *Villegas.* Antonio Marichalar: *El arte ejemplar de Julio Antonio.* Joaquín Ciervo: *Fortuny, gloria nacional, "virtuoso" de la pintura.* Angel Blázquez y Jiménez: *Dos sepulturas medievales interesantes.*

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte · Arqueología · Historia

Año XXX.—Cuarto trimestre

MADRID.—Diciembre de 1922

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.
Administradores: Sres. Hauser y Menel, Ballesta, 30.

Un "Libro de Horas" notable en la Biblioteca del Escorial

Estudiando recientemente los manuscritos miniados de la Real Biblioteca del Escorial he tenido ocasión de ver con detenimiento un *Libro de Horas* que merece, a mi juicio, ser señalado de un modo especial por encerrar, a más de grandes bellezas, algunos detalles que lo hacen particularmente interesante entre sus congéneres de dentro y fuera de la mencionada Biblioteca.

Aparte la somera descripción incluída por el doctísimo bibliotecario P. Guillermo Antolín en su monumental *Catálogo de los códices latinos* de aquella Biblioteca, no existe ningún otro trabajo sobre este Ms., por lo que empezaré por dar su descripción detallada.

Libro de Horas; *signatura: vitrinas, 12*

Códice en pergamino muy fino, 145 × 103 milímetros, 235 folios numerados, más dos al principio, bella letra gótica francesa del XV, escrita a renglones seguidos, justificación en las páginas no ornamentadas: 83 × 56 milímetros. Capitales de oro y colores y algunos cabos de línea ornamentales.

Encuadernación, probablemente de principios del siglo XVI, de pasta, con adornos grabados de estilo mudéjar. Broche de plata cincelado, en cuyo centro hay un dibujo ornamental rodeado de la leyenda: *Jhū Fili.*

Dei L | ibera M | a penis in | fernis. En las otras dos caras del broche: la Virgen con el Niño y ¿la Visitación?. Corte dorado y grabado.

Signaturas anteriores: e. III. 2.—III. E. 16 (1).

Los dos folios no numerados, y los números 1 y 2, están ocupados por unas oraciones añadidas en una caligrafía muy inferior a la del libro y que parece contemporánea de la actual encuadernación. De la misma manera, el texto originario termina en el folio 229 vuelto, pero en el último renglón del mismo empieza una oración añadida, en una letra grande, como de fines del siglo XV (2), y a continuación (fol. 232) otras oraciones en la misma letra, más pequeña, mala y posterior, usada en las del principio. Los folios que las contienen, así como los dos primeros no numerados, debieron añadirse al hacer la actual encuadernación, pues su color y grueso desigual contrastan con la finura de los restantes. Luego fueron utilizados juntamente con los núms. 1 y 2 y 230 a 232—que debieron ser las primitivas guardas del libro—para escribir las oraciones que hoy contienen.

Al folio 235 hay una nota de posesión que dice: *Br? fr. Joannes vidal, 21 Maii 1585.*

Al folio 3 empieza el calendario; cada mes ocupa las dos caras de un folio. Contiene una gran cantidad de nombres de santos de la región flamenca.

El texto, propiamente dicho, comienza al folio 15 y contiene a más de los oficios de la Santa Cruz, Espíritu Santo, Virgen María y Difuntos, la Misa de la Virgen, oraciones a ésta y a *sancta ueronica*, los salmos penitenciales y los cuatro textos de la Pasión (3).

La ornamentación es la siguiente:

Quince miniaturas orladas, a toda la página, de 125 × 90 milímetros en total, y las miniaturas solas, sin la orla, de 85 × 60 aproximadamente, terminando por la parte superior en arco muy rebajado. Los asuntos

(1) Ninguna de estas signaturas se remonta más allá del siglo XVIII. Probablemente, tratándose de un libro precioso de devoción, no estaría antes en la Biblioteca sino reservado al uso particular, a pesar de lo cual su estado de conservación es excelente.

(2) El título de esta oración *(orō molt. devota q. la dixa sta. āy a lxxxiij āys)* parece indicar que el libro pertenecía a dueño de lengua lemosina antes de su actual encuadernación castellana.

(3) Cf. P. Guillermo Antolín: *Catálogo de los Códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, tomo IV, pág. 276.

La Virgen con el Niño.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Adoración de los Reyes.

MINIATURAS DE UN LIBRO DE HORAS.

(Biblioteca del Real Monasterio del Escorial.)

La Visitacion

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Resurreccion de Lázaro con la fecha de 1486

MINIATURAS DE UN LIBRO DE HORAS

(Biblioteca del Real Monasterio del Escorial.)

Sig. V. 12 III, E 16

de dichas miniaturas son: La Crucifixión (fol. 17 vto.), la Pentecostés (24 vto.), la Virgen con el Niño Jesús (30 vto.), la Anunciación (42 vto.), la Visitación (61 vto.), el Nacimiento de Jesús (73 vto.), la anunciación a los pastores (78 vto.), la Epifanía (83 vto.), la Circuncisión (88 vto.), la matanza de los Santos Inocentes (93 vto.), la huída a Egipto (101 vto.), la Bendición de la Santísima Trinidad a la Virgen María (107 vto.), Aparición del Señor a David (116 vto.), la Resurrección de Lázaro (136 vto.) y la Virgen con el Niño y ángeles (174 vto.).

Las páginas afrontadas a las anteriores y además el folio 15 en que empieza el texto, están también orlados. Todas las orlas consisten en finísimos motivos de flores, insectos y otros adornos sobre fondo de oro. Sólo las de los folios 78 vto. y 79 rto. representan alimañas y escenas de caza sobre fondo verde. En la del folio 136 vto., que afronta el principio del oficio de Difuntos, se ve una filacteria en que se lee: *Respice finem 1486.*

La miniatura del folio 30 vto., excepcionalmente fina, como luego diré, es algo más pequeña y por consiguiente la orla más ancha.

Por último, en los folios 182, 196 vto., 208 vto. y 220 vto. hay cuatro pequeñas miniaturas de 35 × 35 milímetros, representando a los Evangelistas por su orden. Estas páginas también llevan orlas, pero las tres últimas son más estrechas y de sólo tres lados en forma de ⊏.

El resto del libro debió escribirse tal vez con intención de ser ornamentado también, a juzgar por la poca justificación y mucho margen, pero no hay más ornamentación que la que queda descrita.

La primera impresión que se deduce del examen de este libro es la de su excepcional belleza, debida a la exquisita finura y perfecta conservación de toda su rica ornamentación.

Su filiación artística no ofrece ninguna dificultad: es una obra típica de la escuela flamenca de miniaturistas que produce una gran cantidad de estos libros en el último cuarto del siglo XV y primero del XVI, si bien ejemplares tan finos como éste escasean en todas las épocas.

El Conde Paul Durrieu, en una obra reciente (1), ha resumido los caracteres de esta escuela, fruto de la evolución del arte de los miniaturistas flamencos hacia un estilo bien definido, más naturista y más pictó-

(1) Comte Paul Durrieu: *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne.* Bruxelas y Paris. G. van Oest et Cie, 1921.

rico, que por florecer principalmente en Brujas y Gante, el crítico mencionado ha propuesto llamar escuela *ganto-brujesa.*

Los principales de dichos caracteres son: un estilo más suave, factura más amplia y más sabia que en la época anterior; los personajes están dibujados en un tamaño mayor con relación al del libro, lo que permite tratar mejor los detalles y las expresiones. Los miniaturistas se dejan influir de la gracia, la libertad de toque y el afán naturista que distinguirán la obra de un Memling o de un Gossaert de la de los van der Weyden o los Dirk Bouts. Las orlas sufren una modificación análoga: a los arabescos de florecillas trazados sobre el pergamino en su color, sustituyen verdaderas pinturas de flores y de frutas, de insectos y de aves, tomadas del natural y sombreadas con notable ciencia del modelado y del claroscuro sobre un fondo de oro que contribuye a ponerlos en valor (1).

Todas estas cualidades están bien manifiestas en el libro del Escorial; en cuanto a la fecha, no hay que molestarse en profundas investigaciones, puesto que el libro mismo nos da en la orla del folio 136 vto. la de 1486.

Esto es ya un detalle de particular interés: una fecha sobre una miniatura *ganto-brujesa* es cosa extraordinariamente rara. El Sr. Durrieu, que en su citada obra ha sido el primero en dar una impresión de conjunto de esta escuela artística, señala la casi absoluta carencia de referencias cronológicas y, por consiguiente, la gran importancia de las pocas de que se puede disponer para la reconstitución de la marcha de la escuela.

El mismo autor, en un trabajo publicado en la *Gazette des Beaux Arts,* encarece la importancia de cierto Libro de Horas de la Biblioteca de Viena, por el hecho de encerrar unos retratos reales que permiten fechar la ejecución del libro entre 1503 y 1513 (2). Júzguese, pues, cuál será el interés de un libro que ofrece no sólo una fecha fija y auténtica, cosa ya bien poco frecuente, sino por añadidura tan temprana como la de 1486.

En efecto, algunos jalones cronológicos que vamos poseyendo como el *Libro de Horas de Jaime IV de Escocia* (1503 a 1513) o las páginas añadidas para Carlos V en el *Sforza Book of Hours* (¿1519?) dan fechas de más o menos entrado el siglo XVI, pero es naturalmente de un mayor interés irse remontando a través de la escuela hasta encontrar los orígenes de su arte y las fuentes en que los artistas formaron su estilo. Es

(1) Cf. Durrieu, op. cit., páginas 33 y 34.

(2) Comte Paul Durrieu: *Les "Heures" de Jacques IV Roi d'Ecosse* en la *Gazette des Beaux Arts,* 1921, tomo III, páginas 197 y siguientes.

claro que no faltan en absoluto en los textos o en la historia de los códices fechas, o datos que ayuden a fecharlos, pero el hallazgo de fechas auténticas sobre las mismas miniaturas es siempre una comprobación de un valor supremo.

Este es el caso del libro del Escorial. Ofrece un interés excepcional comprobar que en 1486 estaban ya en uso fórmulas cuyo origen se nos escapa todavía en muchos casos pero que, con ligeras variantes, se repetirán durante medio siglo por los miniaturistas flamencos hasta llegar a una fijeza de tipos rayana en el servilismo. Así la *Adoración de los Reyes*, que reproduce la lámina adjunta, está ya compuesta de una manera análoga a la del *Breviario de Isabel la Católica* del British Museum y tantas más que se prodigaron luego en los Libros de Horas. La *Aparición del Señor a David* la encontramos ya en una miniatura auténtica de Felipe de Mazerolles (Ms. 1857 de la Biblioteca imperial de Viena, folio 128 vto.), que he visto repetida con ligeras variantes en varios libros posteriores. Lo mismo puede decirse de otras miniaturas del volumen y tal vez no haya otra colección de estos temas, que podemos llamar *lugares comunes* de la escuela ganto-brujesa, con una fecha cierta tan antigua. Ello no constituye, sin embargo, una dificultad crítica, sino al contrario, pues es indudable que los orígenes de este estilo pueden hacerse coincidir de un modo aproximado con la muerte del Duque Carlos el Temerario (1477).

Al lado de estas composiciones corrientes no faltan algunas más originales como la *Bendición de la Virgen por la Santísima Trinidad*, que comunmente está sustituida por la escena de la *Coronación de la Virgen*.

Toda la ornamentación del libro guarda bastante unidad. Indudablemente se destaca la miniatura de *La Virgen con el Niño* (fol. 30 vto.), de una delicadeza de modelado y finura de tonos incomparables; pero como el tamaño de las figuras es mayor que en las otras, no me atrevo a afirmar que sea obra de distinta mano, toda vez que el estilo permanece francamente el mismo y la mayor perfección puede depender únicamente de la menor dificultad para trabajar los detalles en un tamaño mayor. No faltan trozos, como la cabeza de la Virgen en la escena de *La Visitación*, de una finura asombrosa, a pesar de su pequeñez, con lo cual se enlaza perfectamente la factura de *La Virgen con el Niño* con el resto del libro. De todos modos, la miniatura del fol. 30 es la más perfecta de todas las de su clase en la Biblioteca escurialense, que tantas joyas encierra en miniaturas flamencas.

Bien quisiera poder añadir algo acerca del artista, pues el ánimo se conforma mal con el anónimo en casos como éste en que se evidencia una mano maestra. Pero desgraciadamente este arte de la iluminación de los manuscritos fué tenido en sus tiempos por cosa de tan poca monta, que sus mayores prestigios caian pronto en el olvido y los trabajos de los modernos eruditos apenas logran sacar a luz los nombres más ilustres.

Nada encuentro en el libro que ayude a romper el misterio de su origen. Las letras que parecen descubrirse en el borde del vestido, alrededor del cuello de la Virgen del fol. 30 y en otros lugares, son indescifrables y probablemente carecen de todo sentido.

Lo único que cabe tener en cuenta es que en la época de la iluminación de este manuscrito, el corifeo de la escuela era casi seguramente el maestro Alejandro Bening, que aquel año precisamente fué recibido en la *gilde* de Brujas y hacía mucho tiempo trabajaba ya en Gante. Sin temor a equivocarme, puedo asegurar que las orlas del libro del Escorial coinciden en estilo con las de miniaturas auténticas de este artista, o que los críticos más reputados consideran como de su taller, y que tratándose de cosas tan magistrales como varias de las cabezas que el lector puede contemplar en las adjuntas reproducciones—y de un modo especial de la magnífica miniatura de *La Virgen con el Niño*—es más lógico pensar en maestros que en meras obras de taller.

Es verdad que ya en aquellos días ilustraban el arte de la miniatura otros maestros que empezaban a cultivar el mismo estilo, y a los que hay que atribuir indudablemente las obras cuyos rasgos característicos no permiten imputarlas razonablemente a Bening. Tal es, por ejemplo, el misterioso Liévin van Lathem, a quien se ha supuesto el Liévin de Amberes que, según el *anónimo de Morelli* (Marco Antonio Michaello), trabajó en el Breviario Grimani. Pero por ahora no podemos deducir casi nada aplicable a las obras que tenemos ante los ojos de las noticias fragmentarias que de vez en cuando nos arrojan los Archivos.

Sólo me resta expresar mi agradecimiento al Intendente del Real Patrimonio en el Monasterio del Escorial, señor Conde de Aybar, y a los sabios agustinos PP. Guillermo Antolín y Julián Zarco por todas las facilidades que me han dado para el estudio de éste y otros manuscritos.

CÉSAR PEMÁN Y PEMARTÍN

Monasterios medievales de la provincia de Valladolid

II

Santa María de Retuerta

Premonstratense (1).

A pocos kilómetros de Sardón de Duero, entre este pueblo y Quintanilla de Abajo, junto al río, ocupa la abadía de Retuerta, matriz de la Orden en España, un bellísimo lugar; es el mismo valle donde se asienta el monasterio de Valbuena, bien poco distante, aguas arriba, de este otro su vecino.

Da Floranes (2) a la casa de Retuerta como fundación de D.ª Mayor, la cuarta hija del Conde Pedro Asúrez, casada con un D. Martín Alonso, y señala la fecha fundacional en 1146. Pero Mañueco y Zurita (3) insertan dos documentos de Septiembre de 1114, en los que aparecen como confirmantes una "comitissa Donna Maior" y su marido Martín Petriz de Oterdesellas, y supone Zurita que ella es nieta del Conde Asúrez, mejor que hija. Salazar y Castro (4) hace a D.ª Mayor esposa de Martín Osorio, del que enviudó en 1124, y consigna también que fundó a Retuerta. Quadrado (5) sigue a Floranes cuidadosamente. Lo curioso es que siempre coinciden en el nombre del marido de D.ª Mayor, sean o no la misma señora, ésa que confirma los documentos y aquélla que funda el monasterio premonstratense, que bien pudieran serlo; yo a ello me inclino. Y siguiendo a Zurita, resultará que la fundadora sería nieta del

(1) Sobre la Orden, vid.: Godefroid Madelaine: *Histoire de Saint Norbert*; Hugo de Estival: *Vida de San Norberto* y *Anales de la Orden del Premontré*; Fray Dionisio Samarithani: *Gallia Christiana*; Richard: *Dict. universel dogmatique, historique.....*; Fray Manuel Abad: *Historia del Gran Padre y Patriarca San Norberto*, etc.

(2) *Origen y descendencia del Conde de Ansúrez.*

(3) *Documentos de Santa María la Mayor de Valladolid*, tomo I.

(4) *Glorias de la Casa Farnese.*

(5) *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo *Valladolid.....*

Conde, cosa más verosímil, dada la época ya avanzada de la fundación. Ortega (1) reproduce lo que afirman Floranes y Quadrado, sin añadir nada por su cuenta. Fray Manuel Abad (2) no dice sino que el monasterio nació en 1143. Difícil veo la conciliación entre esta fecha y la anotada antes. Lo que parece cierto, según Morales (3), es que ya en 1176, frailes de Retuerta fundan el monasterio de Santa Cruz, junto al Carrión, a una legua de Husillos (4). Y debió extenderse rápidamente la Orden por España, a partir de Retuerta, la matriz, ya que en 1282, asisten a la junta de Valladolid para ciertas reformas, con clunicenses y cistercienses, diez y siete abades premonstratenses de conventos castellanos (5).

Y nada más sabemos, hasta hoy, en cuanto a la historia del gran monasterio que los regulares de San Agustín levantaron junto al Duero, salvo algunas citas sin importancia, como que el Provisor de Retuerta figure en carta de venta de 1233, inserta por Mañueco y Zurita, y algunas más así. Debe, sin embargo, existir documentación, acaso copiosa, procedente del convento, y no sería raro que se encontrase en algún archivo de los centrales.

La iglesia.—Sigue el Monasterio la tradicional disposición de los del Cister, que tanto influyó en el Premontré. Si algún detalle la altera, no es muy esencial. Los lugares regulares se hallan al sur del templo.

Éste, en planta, se compone de tres naves y crucero, con cabecera de tres ábsides semicirculares, precedidos de tramos rectos. La nave central cuenta, además del de crucero, que es cuadrado, con otros dos tramos: el primero, más ancho que largo, y el de los pies, cuadrado también. Las colaterales, un solo tramo. Bien se adivina el resultado de esto: una iglesia ápoda. Anuncian la hermosa cabecera y el amplio crucero a un gran monumento. Y lo iba a ser, pero, al terminar el primer tramo de

(1) *Los pueblos de la provincia de Valladolid.*

(2) Obra citada.

(3) *Viaje Santo.*

(4) Santa Cruz de Rivas.

(5) Berganza: *Antigüedades de España.* Cita los monasterios siguientes, del Premontré: Retuerta, Aguilar, La Vid, San Pelayo de Cerrato, San Pelayo de Hermelles, Santa Cruz de Monzón, Villoria, Villamayor, Villamediana, San Cristóbal, Bujedo, Casapajares, Medina del Campo, Alba de Tormes, San Miguel del Monte, Sancti Spiritus de Avila y Santa María de Hortis. Por cierto que entre los cistercienses nombra también a un abad de Bujedo. ¿Había allí monasterios de ambas Ordenes?

240

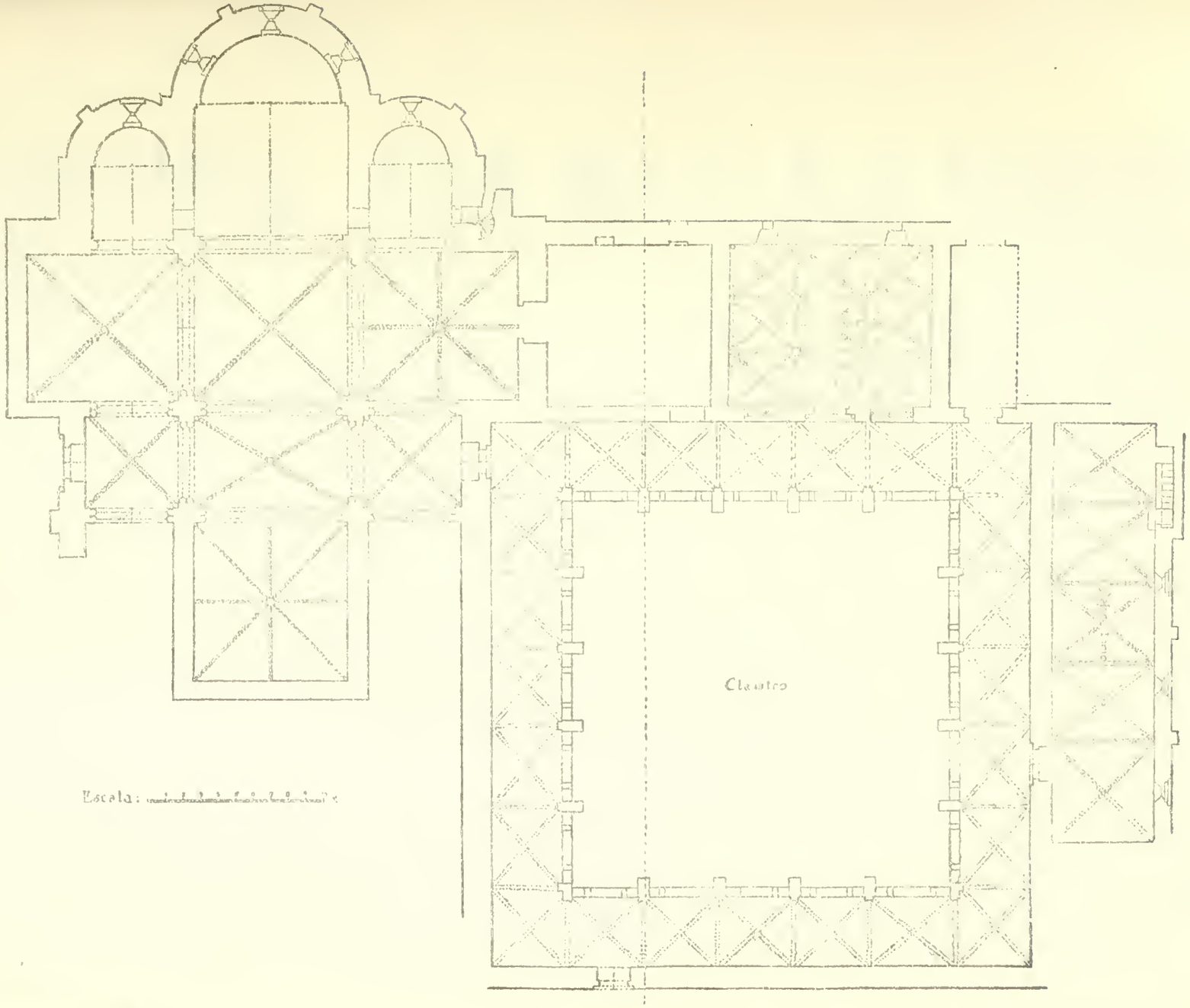
Cabecera

Clichés Anaut Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Costado del N.

Iglesia.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RETUERTA (Valladolid)



Plano de Torres Balbás

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RETUERTA.—*(Planta.)*

las naves, suspendieron la obra y sólo añadieron uno más a la nave media, para coro; quedó, pues, inacabado el magnífico templo.

Así, no hay más que dos pilares exentos para separación de naves, y son de planta de cruz, con par de columnas grandes por frente y cuatro pequeñas, acodilladas. La misma composición integra a los pilares que hay a la entrada del coro, puesto que iban también a ser de separación; de tal manera que ya están construídos los perpiaños de las colaterales, por donde se las cerró provisionalmente; y a los pilares unieron, en ángulo recto con esos perpiaños, los muros que limitan el tramo central de los pies, saliente, y encierran el coro dicho.

Los apoyos adosados en las naves bajas son de par de columnas frontales grandes, menos uno, a la Epístola, cuya columna es única.

De columna única también son los pilares murales de la cabecera, esquinados en la pilastra, con dos resaltos a cada lado.

A la entrada del hemiciclo central un retallo angular señala al apoyo sobre el que voltea el arco enrasado ya con el cascarón.

Llevan todos los apoyos bajo las columnas plintos bastante altos, algunos moldurados en la arista superior con estrías; en los exentos y en los de la boca del coro van esos plintos sobre zócalos ochavados, retallados en los frentes, y en ellos apoya toda la composición del pilar.

Las basas responden al tipo ático conocido, con toro alto fino, escocia bastante ancha, entre dos filetes, y toro bajo, grande, de traza clásica en los apoyos de la cabecera, y como casquete esférico invertido en los restantes. Todas tienen garras, algunas buenas, geométricas, como ancha punta de lanza romboidea.

Fustes fuertes y proporcionados, de hiladas uniformes.

Capiteles. Me parece notar la presencia de dos series de capiteles en la iglesia de Retuerta: una, formada por los de la cabecera, y otra, por los restantes. Los primeros son magníficas piezas; grandes, proporcionados, de tipo corintio, con las hojas muy sueltamente tratadas, las volutas desarrolladas, interpretadas airosamente, y todo de labra rica, amplia y cuidadosa: son capiteles de noble e importante silueta y de mucho sabor románico; llevan los mayores cimacios labrados en chaflán, con decoración relevada sobriamente de palmetas inscritas en labores almendradas o de forma de corazón; los cimacios de los capiteles pequeños son de moldura atalonada.

Capiteles de las naves. Más cortos, ya adoptan silueta distinta. Llevan,

unos, "crochets" de arranques muy pegados al tambor y de remate hojoso y avolutado; otros, hojas también apretadas, picudas y con bolas en las puntas; otros, "crochets" en los ángulos y pares de hojas en los frentes, y de ellas cuelga algo como piña; algunos, en un arco de separación, lisos. Esta serie de capiteles tiene cimacios de caveto, o de golas, baquetones y filetes, alternados y escalonados.

Los fustes son lisos, con la sola excepción de los del arco toral, que se presentan cortados por anillos.

Arcos. Todos ojivos, doblados, salvo los bajos divisorios, de sección rectangular y muy robustos.

Bóvedas. Cabecera: cañones apuntados en los tramos anteabsidales; casquetes de horno en los ábsides. Al arranque de ellos y de los cañones corren impostas achaflanadas siguiendo a los cimacios de los capiteles, y en su misma moldura, destrozada a veces y rehecha con yeso a terraja, en perfil distinto. La imposta de las capillas laterales sale fuera, retoza sobre el pilar y sigue por toda la mayor. En los ábsides, la impostilla va a la altura de los cimacios de las ventanas, continuándolos. Naves: todas cubiertas con crucería francesa de sólo diagonales, menos en el brazo Sur del crucero y en el tramo del coro, donde, además, hay espinazos. Estas dos bóvedas tienen sus claves más altas que las de los arcos de cabeza.

Nervios. De dos perfiles diferentes: unos, formados por la agrupación de tres baquetones, mayor el central, separados por golas; otros, simplicísimos, achaflanados, de sección trapecial. Se cruzan en claves circulares, algunas decoradas con hojas.

La plementería arranca de formeros apuntados y se despieza por hiladas de juntas normales a los arcos de cabeza. En los ángulos hay, a veces, como esbozo de repisas de apoyo para los nervios, y hasta como fustes cortados en el arranque de los diagonales. Ello ocurre en los brazos del crucero y en el tramo central de los pies.

Puertas. Al claustro, una, en la colateral de la Epístola, apuntada, sobre jambas lisas, sin impostas, de dos arquivoltas. Frente a ella, en la nave del Evangelio, otra, que da al exterior, también apuntada, con arquivolta de baquetón, platabanda y caveto; columna acodillada a cada lado, capiteles vegetales, deshechos; cimacios de caveto, corridos un poco por el muro, hacia afuera, como moldura. Entrada a la sacristía, de medio punto; parece cosa renovada. Y, además, en la capilla de la Epís-

tola, otro arquillo de medio punto, acceso a la escalera de un recinto curiosísimo, que cabalga sobre la capilla y que luego describiré.

Ventanas. La capilla mayor tiene tres, que abren sobre la moldura baja que corta al ábside. Son de medio punto, con mucho derrame, de una sola arquivolta por el interior, apoyada en columnas de basas como lo visto; fustes altos y finos; capiteles de flora, ricos y exquisitos, y cimacios biselados que, como de ordinario, y ya lo indiqué, corren en imposta por todo el muro curvo, cesando al encontrarse con las paredes del tramo anteabsidal. El arco de entrada al hemiciclo es, naturalmente, de medio punto, puesto que el casquete de cubierta es de cuarto de esfera; el tramo anteabsidal, más alto, lleva directriz apuntada; así, al intestar en el ábside deja un luneto, cerrado por muro en que trasdosa el arco aquél, y en el luneto se abre un óculo pequeño y sencillo, de arquivolta achaflanada. Otras ventanas tiene el templo, en las naves y en el testero del coro; la mayoría, estrechas, y todas de medio punto, derramadas y con las boquillas molduradas en caveto. Las ventanas de los absidioles, únicas, de medio punto también, abocinadas profundamente, llevan arquivolta moldurada de junquillos y golas, y las impostas son del mismo perfil que los cimacios de los torales de entrada y que la imposta general del absidiole, o sea algo como talón con listel encima. Otras ventanas hay, de las naves y del imafronte, estrechas, de medio punto y con las boquillas en caveto.

Credencias. En los muros de los absidioles, de arquillo trebolado, se abren algunas.

Por los muros de las naves van molduras de cordón que pasan a la altura de cimacios, perfiladas en junquillo o baquetón delgado.

Hoy todo este interior se halla enlucido y pintado, con daño de algunos elementos, por ejemplo, capiteles y basas, que con los encalijos y embadurnamientos están embotados y confusos.

Exterior. De él, inacabado el monumento, lo más interesante es la hermosa cabecera que luce magníficamente.

Está construída con sillares por hiladas muy iguales, muy bien labrados. El ábside central lleva contrafuertes escalonados, y, en los lienzos, las tres ventanas que mencioné. Son, como por dentro, claro es, de medio punto, cuya arquivolta va aquí guarnecida con moldura de caveto; luego el hueco abocina muchísimo. En los codillos hay columnas, dos por ventana, como a lo interior; los capiteles llevan exornación vegetal,

buena, separándose de los otros los del hueco central por presentar bichas revueltas entre las hojas. Los cimacios son de caveto y corren por el tambor como moldura. Cierra el ábside con cornisa de tablero, achaflanado, sobre canes cortados en caveto, pero con las aristas biseladas, de tal modo que cada canecillo da, aproximadamente, una sección triangular.

Los absidioles son también importantes: grandes y tan altos como el ábside principal. Ello resulta extraordinario ya que su cubierta interior, como de costumbre, es bastante más baja que la de éste. Por consiguiente, la desmesurada elevación de los absidioles indica la existencia de recintos en piso alto, encima de las bóvedas vistas, o sea de sobrecapillas.

Y así es la verdad, por caso insólito. En lo bajo tienen estos ábsides pequeños la ventana ya descrita por lo interior, de medio punto, con arquivolta moldurada sencillamente, como las impostas. En lo alto, el absidiole de la Epístola, presenta, al eje, un hueco trebolado y, encima, tocando al alero, ventana rasgada, de medio punto; al costado Sur un óculo, alto, y más hacia ese lado, en el gran retallo donde se aloja la escalera para subir a la sobrecapilla, otra ventana como la última. El absidiole del Evangelio sólo tiene el hueco trebolado sobre la ventana grande indicada. Los dos absidioles presentan, cada uno, un contrafuerte y se coronan con alero y canes iguales a los del ábside central. En el del Sur, y en el muro que corresponde al tramo recto, hay partes altas de ladrillo, con dos canes lobulados, de gruesos baquetones horizontales y tablero achaflanado. Este alero ha sufrido aquí modificaciones, pues en el tramo del absidiole Norte la cornisa es igual a la del tambor.

Ya se vió que el arco de entrada al ábside mayor trasdosa en muro perforado por óculo. Al exterior este muro apiñona, destacando bastante, y su aparejo es curioso: las hiladas van por juntas paralelas a las vertientes del piñón, hasta la hilada de bajo los canes del alero, que ya es horizontal; la vertiente lleva cornisa achaflanada y, en el vértice, cruz antefija, de brazos ensanchados y núcleo circular.

El resto del exterior carece de importancia. Se aprecia bien la suspensión de la obra en la nave del Evangelio; queda fuera una cara del arco doblado de separación de tramo, y un trozo del muro de cerramiento (Norte), que iba a continuar; hasta del alero carece ese tramo hecho de nave, que lleva el trasdós de su bóveda cubierto con un

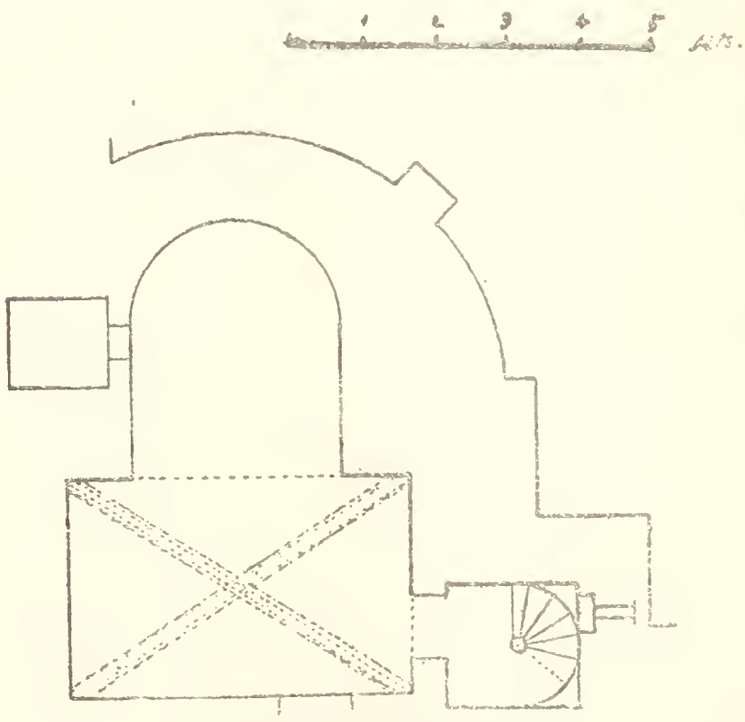
tejadillo; junto a la puerta, destaca un contrafuerte, con hilada en talud para vierteaguas, hacia su tercio bajo. Otros estribos angulares contrarrestan empujes en el brazo Norte del crucero y en el tramo de coro, amén de los aplicados a los arcos de la nave alta. La de crucero ha sido realzada y en parte rehecha con mampostería, hacia Naciente. Y tanto ella, como casi toda nave alta, han perdido la cornisa, salvo la última en un pequeño trozo (cara al Norte) de igual disposición que lo de la cabecera.

En el siglo XV destruyeron la ventana que se abría en el testero Norte del transepto y colocaron otra a la moda de entonces, grande, apuntada, baquetonada, con columnillas sutiles; hueco partido en dos por fino mainel y cerrado el tímpano por claraboya.

Sobre el muro oriental del transepto, junto al rincón al unirse con la cabecera por el Sur, se alza el campanario, viejo en parte, de piedra y ladrillo abajo, en lo alto de piedra solo y rehecho, con dos cuerpos de campaneras de medio punto, en espadaña; remates y adornos de bolas.

Visibles, no tiene el templo marcas de cantero; acaso estén ocultas por planos y encalijos.

Sobrecapillas. Ya está indicada la existencia de recintos encima de las capillas laterales de la cabecera. El del Sur tiene entrada, según se dijo, por puerta en el muro meridional de la capilla de la Epístola, puerta por la que se pasa a una escalera helizoidal, de alma, practicada en el macizo resaltado que bien se aprecia en el plano. De la escalera se entra a un aposento rectangular, como tramo anteabsidal, ya que en el fondo se abre un ábside. Ese tramo se cubre con bóveda de crucería, que lleva formeros de ladrillo, diagonales de tres baquetones, na-



SANTA MARÍA DE RETUERTA
Sobrecapilla de la Epístola.—*(Plano de Torres Balbás.)*

Clichés Antón.

Capillas. Mayor y de la Epistola

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Iglesia

Angulo S. O del Crucero

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE RETUERTA (Valladolid)

ciendo de capiteles angulares, destrozados, sin columnas, y plementería francesa de ladrillo también. El ábside es en planta de arco peraltado por prolongación del semicírculo en dos líneas rectas paralelas; este trozo recto tiene cubierta de cañón y el semicircular de horno, todo de ladrillo. En la pared de la derecha de este ábside se abre un nicho trebolado, como las credencias; en la pared de la izquierda, a alguna altura sobre el suelo, la puerta de un recinto pequeño, cuadrado, con bóveda de cañón agudo, de piedra; está vaciado en el espesor del muro medianero con la capilla mayor. Los aposentos de la sobrecapilla reciben luz por ventana a la nave de transepto y, en el fondo del ábside, por otra ventanita, ya anotada al describir el exterior de la cabecera. En la escalera hay más huecos, de medio punto uno y otro circular, y casi al arranque de ella, abajo, en la piedra de la pared, cierto grabado interesante, representando un Calvario, con letrero gótico, como del XV.

La sobrecapilla del Evangelio no tiene escalera de acceso; al menos no he logrado descubrirla, aún levantando el enlucido de la capilla baja en lugares distintos; puede, sin embargo, hallarse oculta bajo el plano la puerta que dé a ella. Pero no sería extraño que careciese de subida fija, y que el acceso se verificase por escalera de mano, entrando al recinto por su ventana al transepto o por la del ábside, única en esa parte. El conjunto aquí es análogo al de la otra sobrecapilla, formando ambas par, y constituyendo ejemplares del más subido interés arqueológico. Lo justifica su extraordinaria rareza, el aspecto misterioso de esos recintos y el destino, no muy claro, de ellos.

* * *

La iglesia, según la planta de la cabecera, es de tipo románico. Entra totalmente en el plan de los grandes templos del siglo XII. Pero, probablemente, los ábsides de Retuerta se edifican ya a fines de él. No es cosa rara. Ejemplo: la iglesia cisterciense de Valdediós, de 1198. En Galicia, las de Armenteira, San Clodio y Junquera de Ambía; en León, las de Carracedo, Sandoval y Carrizo; en Guadalajara, la de Córcoles; en Palencia, la de Santa María de la Vega, San Andrés de Arroyo, Santa María de Mave, etc., todas de la Orden del Cister; además, las monasteriales de Hirache, en Navarra; de San Martín de Castañeda, en Zamora; de San Isidro de Dueñas, en Palencia..... Amén de las infinitas, con esa cabecera, crucero y tres y una nave, ya no monasteriales.

Algunas de estas cabeceras se cubren con bóvedas iguales a las de Retuerta; otras ya con ojivas en el tramo y nervios en el cascarón del ábside. En cambio, los testeros de los templos premonstratenses españoles conocidos no guardan parentesco con este de Retuerta. No tiene, pues, el grupo de ábsides de aquí carácter de "tipo" ni parecen haber seguido a ninguno propio de la Orden las iglesias del Premontré. Esto es persistencia de la cabecera románica, bien común, como lo prueban las citas anteriores, para las que sólo se ha tenido en cuenta lo monasterial, pues de otra manera la lista—aún concretándose a lo español—hubiera sido interminable. Responden, pues, los ábsides de Retuerta a algo tradicional (1), y más por sus cubiertas de cañones y horno, puramente románicas, si bien es notorio el acento transitivo del testero en ciertos detalles. Y, desde luego, bajo las eficaces e ineludibles normas de lo cisterciense.

De los ejemplares premonstratenses españoles, el de aquí sólo con el de Bujedo admite cierta comparación: tres ábsides también, pero los absidioles, muy apartados del central, son de escasa significación, mientras los de Retuerta son grandes e importantes. El central de Bujedo sí que es bello y amplio, con cinco ventanas de capiteles muy cistercienses y columnas en lugar de contrafuertes; no es, pues, muy completa su semejanza con los de Retuerta: hay hermandad entre los canes de los absidioles y todo el juego de los aleros de aquí. Los santuarios de los demás templos de la Orden en España no admiten semejanza con el de Retuerta. Aguilar, que es un problema aún, presenta ábside único, y así Santa Cruz de Rivas, con forma distinta, y también Bellpuig de las Avellanas, iglesia ya gótica, con capilla poligonal.

La cabecera de Retuerta se halla alejada, no obstante lo dicho, de otras románicas españolas, catedralicias o de grandes templos, por el carácter cisterciense, acusadísimo, que la informa: contrafuertes, huecos, molduración de impostas, de canes, de alero....., hasta por el óculo del piñón, hasta por la antefija del remate. Es obra románica, o de abolengo románico esta cabecera; pero, dentro de este arte, bien se la puede clasificar como cisterciense.

(1) Ello aunque las iglesias monasteriales de cabecera trebolada puedan derivar del tipo viejo de Cluny, cosa discutible. Bien puede llamarse a eso influencia románica, y nada más.

Por los contrafuertes escalonados se emparenta con iglesias borgoñonas—Montreal, Avallón—y también con las abadías cistercienses italianas de Fossanova, Casamari, Arbona, etc. Estribos de esa traza se hallan en iglesias españolas, románicas y de transición, así, San Isidoro de León, Frómista, abacial de Fitero, Santo Tomé de Soria, catedral de Cuenca..... que ya se vieron en el claustro de Valbuena también.

En algo puede apartarse la cabecera de Retuerta, dada su época, aún muy austera, de lo cisterciense: en la decoración rica y fina de algunos capiteles, ornados con bichas entre vástagos; otros ejemplares son sobrios y severos. Los menos profusos, vegetales, se aproximan a los del ábside de Bujedo, por ejemplo, pero sus semejantes, naturalmente, son legión.

Canes como estos de los ábsides de aquí se hallan frecuentemente en lo bernardo, y los lobulados encuentran perfiles idénticos en las repisas del claustro de Valbuena, en las mismas del de Retuerta, en canes de Córcoles, de Carrizo, de Óvila, de la iglesia de Iscar, etc.

El óculo sobre el triunfal del hemiciclo recuerda a bastantes templos románicos y transitivos de Zamora, a otros gallegos, a varios catalanes, como San Andrés de Sureda. Lo de Zamora entrará ya acaso en el siglo XIII. Aquí es cosa de influencia bernarda, probablemente.

Comunes son también las antefijas, y con verdadera constancia se hallan hacia los finales del siglo XII y principios del XIII. Es algo que aparece en todas las escuelas de la época. Se las señala como abundantes en Borgoña, y no escasean en los templos españoles de la transición; ejemplo: los de Zamora, también: La Magdalena, Santiago del Burgo.

La cabecera del templo monasterial de Retuerta puede, pues, fecharse con probabilidad en los finales del siglo XII, dentro de normas románicas y con carácter cisterciense, apenas contradicho por parte de la decoración animada.

Lo restante del exterior del templo no ofrece motivos al comentario. La puerta del Norte es vulgar y común a lo bernardo o a lo de su influjo, y tal vez un tanto posterior a la cabecera, aunque une a ésta y a los muros la misma cornisa de canes y tablero, lo que supone contemporaneidad o continuación inmediata. De todas suertes la puerta parece ya obra de entrado el siglo XIII; el contrafuerte inmediato halla semejantes en los de Quesny y Tannay, anteriores, del XII.

Ya indiqué que el cuerpo de la iglesia iba a ser, todo él, de tres naves. Suspendida la obra en el primer tramo de las colaterales y cerradas con mampostería por su perpiaño, provisionalmente, hicieron en seguida tramo de coro, contemporáneo de la interrupción, hacia el primer cuarto del siglo XIII, probablemente, y quedó en planta una iglesia ápoda. Es curioso, y conviene hacerlo notar sin otro alcance, que lo que aquí resulta producto de una suspensión de trabajos, se logra conscientemente y con premeditación en Santa Cruz de Rivas, premonstratense, si bien es verdad que con mayor prolongación de la nave central, y se busca también, hasta con cierta exageración en Bellpuig de las Avellanas, premonstratense asimismo. Santa Cruz, fundada en el siglo XII por monjes de Retuerta, es ya iglesia del XIII, y la de Bellpuig claramente gótica (1).

Las cubiertas de la cabecera de Retuerta son las comunes a lo románico: cañones y horno. Cuando se construyen estas bóvedas parece que aún no ha vencido la moda de las nervaduras en tramos y ábsides, como ocurre en monumentos que, con la misma planta que éste, siguen la innovación; ya van citados y acaso en sus comienzos son contemporáneos de lo de aquí.

Por los arranques de diagonales en el crucero, parece que su cubierta no iba a ser la actual. En el toral no hay columnas angulares para recibir el nervio, sino que apoya malamente sobre dos esquinas que hace allí el pilar, con gran penetración de las jarjas. De los pilares fronteros, o sea los de abajo, arrancan los diagonales sobre dos ángulos de bóveda de arista. Sin embargo pienso que no iba a ser de esta clase la del crucero. Es más: la existencia de columnas acodilladas angulares en estos pilares torales del cuerpo de la iglesia, dicen claramente que cuando ellos son construídos ya se piensa en la bóveda de ojivas. Así, pues, esos trozos de arista al arranque de los diagonales pueden ser muy probablemente "congés", preparados para labrarse y pulirse. Es verosímil que para el crucero se pensase al comienzo en una cúpula sobre trompas, al modo de la de Osera. Y, en ese caso, para los brazos del transepto, cañón agudo..... Los pilares del cuerpo de la iglesia, dos aislados y otros dos

(1) También la abacial de Monsalud, de Córcoles, parece interrumpida; no corresponde su cuerpo raquítico a la cabecera y al crucero muy desarrollados, pero allí se cortaron las tres naves, al final de su segundo tramo, por un muro seguido, el de los pies. Vid. Plano de Torres Balbás en su monografía *El Monasterio de Monsalud, de Córcoles.*

que iban a serlo, pero que quedaron a la entrada del coro, ya están, desde el zócalo, construídos para soportar la crucería..... Pero, en cambio, caben dudas sobre los adosados a los muros con sólo columnas frontales en par, destinadas al perpiaño. Puede sospecharse que, terminada la cabecera y preparados los apoyos del arco triunfal para cubrir el crucero y sus brazos según se ha dicho, siguió la construcción por los muros laterales y por los apoyos a ellos arrimados, disponiéndolos para bóvedas de arista en las naves, y por último, después, pero sin duda inmediatamente después, levantan a los pilares centrales ya con criterio distinto, puesto que los dotan desde luego de columnas acodilladas para la crucería. Ya impuesto este sistema se voltean así todas las bóvedas; en el crucero se hace arrancar a los nervios del modo que se vió; en los ángulos del transepto meten repisas, y el nervio nace sin penetración y mediante "congé"; en las naves bajas la ojiva arranca pegada al arco doblado y al muro, penetrando, falta de apoyo destacado y previo; en el coro, por el contrario, ya hay columnas angulares para recibir el diagonal, como las hay en los pilares exentos, de los cuales surgen las crucerías sin penetraciones y provistas de "congés", en los que se funden los arranques del nervio y de la dobladura de los arcos.

De estas bóvedas ofrecen interés especial las del coro y brazo Sur del transepto, o sea aquellas que tienen espinazos, con clave central más alta que la de cabezas y formeros, es decir, con cierto leve realce general y combadura de los espinazos. Es sistema que se emplea bastante en escuelas del Suroeste de Francia, donde persiste mucho. Antes, parece que se había ensayado y desechado en Picardía, hacia 1113; también Inglaterra lo adopta y lo cultiva. En Francia tienen espinazos las bóvedas de San Sergio de Angers (angevinas), naves bajas de la catedral del Mans, abacial premonstratense de Dom-Martin, Claustro de Font-Froide, sala capitular de Tulle (Corrèze), Airaines (1130), torre linterna de la catedral de Laon, naves colaterales de Nuestra Señora de París, catedral de Amiens, y también aparecen, ya con terceletes, en un dibujo de Villar d'Honecourt; la catedral de Utrecht los tiene también, de hacia 1254; la abacial de Lügum (Alemania), en el tramo de los pies de la nave mayor, se cubre como el mismo de Retuerta, por 1200. Algo semejante se ve en los cruceros de Fossanova, Casamari y Arbona. Entre lo español atinente cabe señalar lo de Valdediós, Santillana, Sandoval, Ciudad Rodrigo, etc., aunque el despiezo de alguna de estas bóvedas no

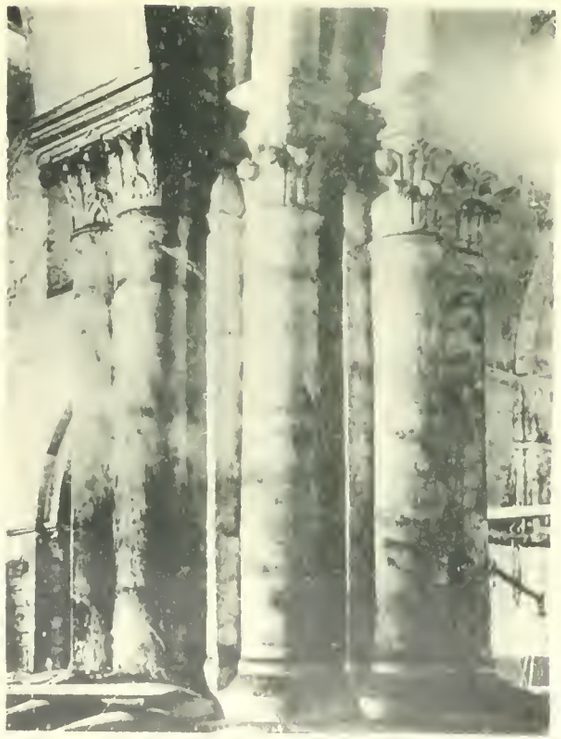
sea como el de las de Retuerta. Y también la iglesia de Córcoles tiene combados en ciertos tramos, si bien el Sr. Torres Balbás (1) opina que esos nervios, allí, son posteriores a los diagonales y añadidos a ellos. En Retuerta—nave del coro—también los espinazos difieren, por su perfil, de los diagonales, pero creo a todos contemporáneos.

Al analizar los plintos y basas de la iglesia hay que separar el grupo de la cabecera, distinto de los restantes. Allí los plintos, siguiendo en su trazado los resaltos del pilar y con su arista superior tallada en caveto, recuerdan a los análogos de la catedral de Zamora, y por su estriado a otras cosas zamoranas (ábside de la Magdalena, puerta del Obispo en la catedral, puerta meridional de San Ildefonso, etc.), de no segura filiación, aunque abunda en obras borgoñonas. Y las basas de esa cabecera (y hasta sus garras) son también semejantes a las de la catedral zamorana, salvo que en las de ésta el toro alto aparece más desarrollado que en Retuerta. Plintos como los comentados se ven en la catedral de Ciudad Rodrigo y en la iglesia benedictina de Santa Fe de Cavagnolo (Italia), entre otros muchos ejemplares, algunos ya mencionados al estudiar elementos análogos del claustro de Valbuena.

Los zócalos de los pilares aislados—ochavados, con retallos frontales—, son en planta como los de la abacial premonstratense de Dom-Martin (Pas-de-Calais), y no sólo ellos, sino las basas completas de esta parte. Basas de perfil más avanzado que las de la cabecera y que recuerdan a las comentadas del claustro del Valbuena, ventanas de la sala capitular de la Espina, girola de Osera y copiosos ejemplares más, algunos citados en la monografía anterior.

Los anillos en los fustes, según se notaron en el triunfal de aquí, son aditamento muy usado por los cistercienses. No escasea ese exorno en el siglo XII y parece de abolengo borgoñón, aunque se extiende mucho. A veces, el anillo es la misma moldura o cordón que corre por los muros y que pasa sobre el fuste, rodeándolo; a veces, es independiente. En las columnas del triunfal de Retuerta el anillo está a la misma altura que el cimacio de los capiteles del arco del absidiole inmediato y de la moldura, que, siguiendo al cimacio, recorre las porciones planas del pilar, el contorno interior de los absidioles y la capilla mayor; pero no tiene el mismo perfil que la moldura. Los anillos, bien independientes, bien forman-

(1) Obra citada.



Cliché L. Torres Balbás.

Pilares de la Iglesia

Capitel de la Sala Capitular

Fot. Ortiz Echagüe y Moisés.-Madrid

Pila de agua bendita de la Iglesia

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE RETUERTA (Valladolid)

do parte del cordón, que es lo más común, se ven en muchos templos de distintas regiones, bajo influjos borgoñones unas veces, y otras, por presión de lo bernardo, que lo frecuenta bastante, como digo; ejemplos: la Trinidad de Caen, Paray-le-Monial, Montreal de Avallón, San Remigio de Reims, abadías cistercienses italianas, inglesas, catedrales de Magdeburgo, de Treveris, San Sebaldo de Nurenberg, etc., etc. De lo español puede recordarse a las catedrales de Santiago, Túy, Lugo, Lérida, Burgo de Osma, Burgos.....; San Vicente de Ávila, etc. La sección del anillo es casi igual en todos los modelos: moldura siempre tórica, acompañada de caveto y filete, por lo general, o con otra moldurita que diseña un cuarto de cilindro bajo el toro, que es lo de aquí.

Capiteles de la cabecera. Ya se dijo que los grandes, de flora, tienen sabor románico. Los del toral de la capilla mayor son dos excelentes ejemplares que recuerdan, entre otros muchos, a algunos de la nave de la catedral del Mans, de San Remigio de Reims, St. Benoit-sur-Loire, etc., y también a ejemplares muy románicos catalanes: Santa María de Besalú y San Pedro de Roda (1). La semejanza con éstos alcanza a los cimacios, del mismo tema, aunque tratado con más vigor y energía en los capiteles catalanes, bien anteriores a lo de Retuerta. Es frecuente en el románico la decoración de estos cimacios; se extiende a la exornación de arquivoltas. Ejemplo, alguna del claustro de Ripoll. Algo parecido se ve también en cimacios de Osera. Desde tiempos bien viejos aparece el motivo de palmetas o rosáceas dentro de dibujos circulares, almendrados y de forma de corazón, diseñados con vástagos, tallos o incisiones: muy a comienzos del siglo XII se halla en San Claudio de Zamora, como cosa común.

Capiteles de las naves. Ya son de tipo semigótico y gótico. Los de "crochets" en una y dos zonas, cortos, con los extremos de las hojas revueltos, acogollados y encogidos, como resecos, tan comunes en claustros y otros monumentos del siglo XIII, parecen provenir de ciertos tipos empleados desde la segunda mitad del XII en varias regiones francesas, de lo que son muestra algunos capiteles de la abadía de Dom-Martin. Por lo demás, ello es frecuente en iglesias de Borgoña y Champaña, con silueta ya gótica, y en bastantes abadías del Cister. Algunos de los del claustro de Valbuena son parecidos a los de aquí y asimismo

(1) Puig y Cadafalch: *L'Arquitectura románica a Catalunya.*

ejemplares análogos citados en la monografía de ese monasterio. Así algunos de San Pablo del Campo (Barcelona) posiblemente del XIII ya, otros de la nave de Fontgombault, algunos muy simples en arcaturas de Saint Germain-des-Près, etc.

Los de Retuerta, que llevan zona baja de hojas picudas, pegadas al tambor y alta de "crochets", hallan su parecido en ejemplares de la Trinidad de Caen, de Santa Fe de Conques y, lejanamente, de Saint Benoit-sur-Loire, aunque, en lo de aquí, parecen unidas las hojas de agua de Fontenay a los "crochets" borgoñones. El excelente grupo de los de hojas picudas, en dos zonas, con bolas colgando de las puntas, tiene por hermanos a capiteles de Saulieu, Vezelay, Casamari, etc. Los que ostentan en el frente pendiendo de pares de hojas, piñas o gotas, de vieja estirpe románica asimismo, tienen semejantes en otros de los Baños de Gerona, Vallbona de las Monjas; piñas en Llusá, Porqueras, Estany, Perelada, Elne; gotas en Osera, entre otros. Se emplea todo ello bastante en lo cisterciense. Algunos capiteles de Retuerta, los más sencillos, de "crochets", se acercan a otros de la Espina, y los que presentan pétalos u hojas escotadas, como de roble, se ven en Nuits-sous-Beaune, en el claustro de Silvacane, en San Juan de los Bosques (Oise), en el claustro de Fossanova, en la Magdalena de Vezelay, en la iglesia de la Espina, todo del XIII. Otro ejemplar de aquí es parecido a alguno de Fontenay. Y en cuanto a los capiteles de las ventanitas absidales, tan románicos, parecen acusar otra procedencia: bichas entrelazadas con tallos, son cosa saintongera; ejemplo, Nuestra Señora de las Damas, de Saintes, con multitud más de modelos en esa región y en el Poitou.

De los cimacios en caveto se ha tratado ya al estudiarlos en Valbuena. Los más complicados de algún pilar, aquí, semejan a molduras del claustro de Valbuena, del de la catedral de Vaison, del de Valvisciolo, de Casamari, de la iglesia de Buch, de Santa Cruz de Rivas, sala capitular de Rueda, catedral de Burgos, colegiata de Soria, cripta del Pórtico de Compostela, etc., etc., y parecen francamente del siglo XIII. Más viejos son los análogos de Nuestra Señora de Morienval (Oise) y poco anteriores a los nuestros, acaso, los de la sala capitular de Tulle.

Cordones. Estas molduras, impostas, que cortan a los ábsides a la altura de capiteles de los arcos torales, son de un perfil que ya se ve, semejante, en monumentos románicos como Gournay (cimacios), y San Cucufate del Vallés; estas molduras de Retuerta no repugnan a los finales

del siglo XII. De las otras, más altas, que tienen también las capillas, no sé que opinar, pues, por su profusión de molduritas, me parecen arregladas y de yeso, al menos en parte. Otra imposta queda en la capilla mayor: la que corre a partir de los cimacios de ventanas; es vulgar, achaflanada. El cordón sencillo, tórico, que va por los muros del crucero y de las naves, a la altura de los capiteles, parece más moderno que el de los ábsides, y se hallaba en San Remigio de Reims; dada la absoluta simplicidad de este cordón es extraño no verlo frecuentemente en monumentos de esta época. En España lo tiene así Las Huelgas.

Arcos. Los doblados son de la estructura conocida y del perfil general en la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII; así, en las catedrales de Zamora, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Colegiata de Toro, iglesias de San Martín de Salamanca, Hirache, infinidad de abaciales del Cister, etc.

Nervios. Los achaflanados, diagonales, son de no poco uso en el siglo XIII. Así los tienen la catedral de Boulogne-sur-Mer, sinodal de Sens, abacial de San Martino, cilla de Noirlac, fragua de Fontenay, iglesia de Asís, castillo de Chillon, Castel del Monte; antes, San Juan de Ortega, etc. Los de tres baquetones separados por golas de aquí, aparecen después en la Espina, y en la monografía correspondiente a ella van estudiados esos perfiles. Los de tres baquetones agrupados y tangentes fueron vistos y comentados al analizar el monasterio de Valbuena. Algún nervio de Retuerta, de baquetón único, con golas laterales, halla parecido en otros de San Martín de Salamanca, Moreruela, Las Huelgas, sala capitular de Córcoles, etc.

Las bóvedas todas responden a la época y, acaso, algunas a cierto influjo premonstratense.

Claves como las de Retuerta se ven en muchos monumentos coetáneos. Son semejantes las del deambulatorio de la catedral de Auxerre y otras más modernas de Castel del Monte (1240), San Galgano, abacial de Altzella, Saint-Jean-aux-Bois, etc.

Los huecos de la iglesia, por su simplicidad, no dan motivo al comentario. El óculo sobre el triunfal recuerda costumbres cistercienses muy constantes, que, sin embargo, no son privativas de la Orden, pues esa disposición del hueco circular se ve en lo románico de distintas regiones españolas. Ejemplos: San Andrés de Sureda, del XII y lo zamorano del XIII.

* * *

Las sobrecapillas ¿qué destino tuvieron? Las gentes de Retuerta llaman prisiones a esos recintos. Dice Bégule (1) que el capítulo general del Cister, de 1229, dispuso que en toda abadía de la Orden hubiera una prisión, y uno de los castigos de los monjes consiste en recluirles. Probablemente en el Premontré ocurriría algo parecido. Pero, ¿serán prisiones las sobrecapillas de Retuerta? No es seguro. Los prisioneros, forzosamente, han de pernoctar en su encierro. Pues bien: esto no es lícito sobre los templos o lugares de culto. La prisión en los monasterios sería dependencia un tanto apartada del templo (2).

Sobre el destino de estos recintos de aquí, ilustra algo lo que dice Enlart, describiendo la abadía de Chiaravale de Milán (3): "..... el testero es rectangular, así como las seis capillas del transepto. Estas capillas tienen todas un piso superior." Y añade en nota que en Fossanova había también capilla alta, comunicando con el dormitorio y llamada "coro de noche"; ha podido servir para oficios nocturnos. Difícil parece eso en una gran abadía. En el Cister los oficios de noche se rezan en la iglesia (ello con más rigor durante los primeros tiempos de la Orden), ni en esas capillas altas cabría sino un número pequeño de frailes (Fossanova fué abadía muy poblada). Igual ocurre en Retuerta: son las sobrecapillas estancias reducidas. Pero su forma, de tramo y ábside, autoriza la creencia de que, a lo menos la del Sur, han sido lugar de culto: una capilla; hasta lo acredita el hueco de luz, ritual, hacia oriente, en el eje del santuario. Y, a la vez que capilla, habrá sido tesoro ese aposento. El nicho profundo, abovedado y con puerta, del muro de la izquierda, es un lugar bien apropiado para guardar alhajas y preseas. Es muy probable que esta capilla alta, meridional, haya tenido comunicación con el dormitorio cercano.

El sobreábside del Norte, ya lo anoté, parece aislado, sin escalera; acaso, limpio de plano el absidiole correspondiente, pudiera descubrirse alguna subida. Pero si no apareciese, y no tuviera el recinto otro acceso que el hueco oriental, mediante escala de mano, podría suponerse también tesoro a la estancia, bien defendido por la misma dificultad de llegar hasta él. Cierto es que, igualmente, ese aislamiento resulta favorable a la hipótesis de la prisión. Era, además, precisa por simetría la sobrecapilla

(1) *L'Abbaye de Fontenay.*

(2) Así ocurre con la de Fontenay, moderna.

(3) *Origines de l'Art gothique en Italie.*

del Norte, dada como indispensable la del Sur. Hay una circunstancia, de relativo valor, para pensar que en esta última pudo haber algún día un recluso: es el grabado a que aludí. Está en la escalera, y por su minuciosidad paciente, por su carácter, podría pasar como "obra de preso". Menciona Viollet (1), como existente en la prisión de la Oficialidad de Sens, otro dibujo parietal análogo: una Crucifixión, con nombres en torno. Tenga, para el caso de aquí, el valor que quiera la cita, yo me inclino a creer que las sobrecapillas de Retuerta han podido ser, a la vez que lugar de culto (la del Sur), tesoros.

Hay un aposento parecido, vaciado en el muro meridional de la capilla mayor, en el monasterio premonstratense de Bujedo (2). Y ya es curioso que los dos únicos casos que conozco de tal índole se den en abadías de la misma Orden y en época muy cercana.

Las sobrecapillas de Retuerta son, sin duda, de la misma obra que toda la cabecera, y el darles luces al transepto dificultó, acaso, que éste se cubriese con cañones; ello pudo coincidir con la moda, que impuso la bóveda de ojivas.

Credencias y nichos trebolados son también frecuentes en la arquitectura del Cister. Este arco se emplea no sólo para nichos—abadías alemanas de Buch y Marienstern—, sino también en huecos de comunicación: puertas de los claustros de Fossanova y San Martino, ventanitas entre capillas de Matallana, etc., y asimismo en arquerías como las del claustro de San Pablo del Campo, de Barcelona, por ejemplo. Y sirva todo ello de aplicación también a las ventanas de esa traza en los mismos absidioles de Retuerta.

* * *

Creo, pues, que puede sostenerse fundadamente la hipótesis ya expuesta respecto del templo de Retuerta: que se comenzará hacia fines del siglo XII, por la cabecera—, nada de ello repugna a la fecha—, bajo un plan completamente románico o de transición, ya que lo decorativo, sobre todo algún capitel exterior del ábside, adopta traza semigótica; todo muy influído por gustos cistercienses. Esta influencia se acentúa en lo restante de la iglesia, que pudo continuar inmediatamente por los muros y seguir por los pilares centrales.

(1) *Dic..... d'Architecture.*

(2) Dato comunicado por Torres Balbás.

Al levantar el zócalo de éstos ya se había variado de criterio en cuanto a las cubiertas, toda vez que plantean los apoyos para crucería, cosa no tan clara en los pilares adosados. Ello entra ya en el siglo XIII, si es que la misma cabecera no se terminó dentro de esta centuria. Capiteles de las naves y cubiertas de ellas y del transepto, pueden suponerse del primer cuarto del siglo y son cosa semigótica, o, mejor, monástica, propia de lo influyente entonces.

Parece dominar, tanto en lo románico y transitivo de la cabeecra como en lo más avanzado de las naves, el abolengo borgoñón en casi todos los elementos: basas, capiteles, arranques de "congé", molduración, etc., pero también se aprecian otras influencias, como las que actúan en las bóvedas, de clave más alta que las de los arcos de cabeza, nervios, espinazos....., cosa que pudiera venir de escuelas meridionales francesas, aunque ello se encuentra también en iglesia premonstratense de otra región: la abacial de Dom-Martin (Paso de Calais). Y acaso igualmente de abolengo meridional sean los arquillos trebolados de nichos y ventanas. No cabe en estos monumentos determinar escuelas fijas con el rigorismo, siempre un poco falso, que se emplea para otros; en ellos se mezclan estirpes, procedencias, abolengos y gustos, aunque una tendencia descuelle y predomine, como sucede aquí.

Puede muy bien compararse a la iglesia de Retuerta con algunos templos cistercienses del siglo XIII. Lo románico es lo que más se aleja; es realmente distinto de lo del Cister; sería difícil hallar en los monumentos bernardos, en el XII, nada semejante a los grandes capiteles de nuestro arco toral. Y los de bichas, en las ventanas absidales, dicho se está que rompen abiertamente con las prescripciones severísimas de Citeaux. Y lo decorativo del cuerpo de la iglesia tendrá parecido con aquello cisterciense del XIII, que, relajada un tanto esa rigidez, admite el exorno profuso y rico: lo de la Espina, por ejemplo.

En fin, durante el primer cuarto, o poco más, de esa centuria, cuando la obra iba en el primer tramo de las colaterales, cerráronlas precipitadamente por sus perpiaños con mala mampostería, según se ha visto repetidamente; le dieron un tramo más a la central, bien murado, de sillares, con luz en el eje y contrafuertes de ángulo, y quedó hecho coro. Pero si el cerramiento de las colaterales fué provisional, este tramo último de la nave alta fué construído ya como cosa definitiva. Una vez

hecho, no era posible seguir las naves bajas, que quedaban sin comunicación con el tramo de coro.

Andado el siglo XV pusieron ventana nueva, donde estaba otra vieja, al testero Norte del transepto: un bello hueco ricamente decorado con hojarascas y bichas en los capiteles. Es una buena y fina ventana gótica.

* * *

SACRISTÍA.—La antigua fué destruída y, con ella, algún pasadizo medianero con la sala capitular. El espacio de los dos primeros es el que ocupa la vasta sacristía actual, cosa moderna y sin importancia; quedan tapiadas las puertas del pasadizo a la huerta y al claustro; son huecos apuntados.

SALA CAPITULAR.—Como siempre, a seguida de lo anterior, hacia Sur, y con entrada por la galería oriental del claustro, mediante puerta flanqueada por dobles ventanales.

La primera es de medio punto, con dos arquivoltas de baquetón; uno, el que apoya en las columnas, muy grueso y sin "congés"; las columnas, una por jamba, van acodilladas, sobre basas deshechas y plintos altos, cuya arista superior está tallada en caveto; fustes delgados y esbeltos; capiteles de silueta un tanto informe, pero de labores finas: aves y cuadrúpedos entrelazados con vástagos; cimacios de caveto, con la arista alta estriada, corriendo todo por moldura para el pilar. Las ventanas, cada par bajo un arco de descarga, apuntado, se abren sobre banco, estriado en el borde superior. Serían los huecos de medio punto, pero los destrozaron bárbaramente, para hacerlos rectangulares (1), llevándose de paso, no sólo los arcos, sino casi por entero los capiteles y hasta parte de los fustes. Estos, en los costados, son dobles, de buena proporción. En el centro de cada par de huecos los cuatro fustes del parteluz se juntan y se retuercen en un solo haz, pero las basas, aunque unidas en un bloque, muestran, indicada por la talla, independencia aparente. Son del tipo ya visto: parte baja como casquete esférico, escocia reducida y toro alto del mismo valor que el collarino de los capiteles.

Debieron éstos ser buenos ejemplares, unos con animales entre ramos, otros con zonas de hojas picudas y desprendidas, y parte alta con volutas, de las que, entre capitel y capitel vecinos, cuelgan piñas, bajo

(1) Ello ocurrió aún poblada por monjes la abadía.

el florón del ábaco, elemento común a los cuatro capiteles del mainel; otros corintios, con acantos picudos y de bordes escotados..... Esos cuatro capiteles del parteluz, como las basas, forman un bloque, y su separación es bien leve, acentuándose algo en los collarinos; el ábaco, único, lleva en los frentes resaltos cuadrados, esbozando el florón; los cimacios son de caveto. De este perfil es la guarnición alta de los arcos, que subsiste.

Por el interior tiene la sala la disposición conocida. Es un rectángulo dividido en tres naves de tres tramos cada una, mediante cuatro grandes columnas exentas y los consiguientes arcos de separación. Esos apoyos aislados llevan collarino de faja entre molduritas: la inferior de caveto y baquetón, la alta de listel y baquetón más grueso. Carecen de capitel y sobre el collarino carga un gran cimacio moldurado con platabanda y gorja.

Los apoyos adosados, ocho en los muros, y cuatro acodillados en los ángulos, asientan todos sobre el banco ritual que corre por la sala. Son de columna única, cuyas basas tienen el perfil antes anotado, con garras. Los capiteles pueden agruparse en distintas series; hay unos altos, de traza muy airosa, que llevan dos zonas de decoración, la baja con hojas picudas, que salen unidas del tambor y luego se desprenden algo, pero sin revolverse, e inscrita en cada hoja va tallada otra como palmeta; la alta es de "crochets" y volutas. En otros capiteles la fila primera es de "crochets" muy estriados en su longitud, desprendidos y revueltos luego, acabando en hojuelas o flores replegadas hacia abajo, en el vértice del "crochet"; la zona segunda es casi repetición de la primera. Otra serie de capiteles puede formarse con unos muy sencillos, decorados por cuatro hojas pegadas al tambor y que acaban avolutadas en los ángulos, y perla apenas visible bajo cada par de volutas. Y otro grupo, en fin, lleva bolas en los ángulos, pegadas al vértice de hojas simples y sin relieve apenas. Todos tienen en el frente y en las esquinas, esbozo de florón, remedando el ábaco. Los cimacios son achaflanados, con estría en la arista.

Arcos de división de tramos, apuntados. Su moldura es casi siempre de haz de tres baquetones, más grande el medianero. En algún caso varía la composición, y entonces van moldurados con platabanda ancha, entre dos baquetoncillos angulares. Los formeros, apuntados, dan sección rectangular.

Cliché Antón

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sala Capitular.

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE RETUERTA (Valladolid)

Las bóvedas, de crucería simple, se componen con nervios que arrancan con mucha penetración y tienen el mismo corte que los arcos primero mencionados. Los plementos se despiezan por el sistema francés y las claves se hallan a la altura de los arcos de cabeza. Son estas claves bastante ricas, con figuritas humanas, rosáceas, ramos, una mano bendiciendo, un ave como pasmada.....

Dos molduras corren por los muros a la altura de capiteles, pero parecen rehechas con yeso: son harto complicadas.

Las ventanas del fondo de la sala, destruídas para aumentar su luz, no conservan resto alguno primitivo.

Guarda el recinto cierta sepultura de abad o de preboste, en lucillo de arco agudo y, bajo él, en relieve, una mano con báculo.

Se conserva en la sala una pila de agua bendita, traída de la iglesia, muy interesante. Remeda a un pilar de planta cruciforme, con columnas angulares y frentes apilastrados; lleva basas cuyos toros alto y bajo se perfilan en casquetes, entre escocia proporcionada; gran capitel apiramidado, único, en cuyas caras van talladas a bisel hojas palmiformes, escotadas, separadas por bandas estriadas, que bajan del ábaco al collarino, muy desarrollado. En éste, mediante entalladuras, parece acusarse cierta independencia por partes, con respecto a cada columnita.

* * *

La sala capitular de Retuerta, muy atropellada de antiguo por destrucciones, arreglos y embadurnamientos, ofrece bastante interés.

La entrada es obra románica, cuyo avanzamiento denotan las basas, de traza ya semigótica; los plintos de la puerta, vistos en la iglesia, podrían encajar en los finales del siglo XII, pero esas basas acusan mayor adelanto. Y, sin embargo, los capiteles caben muy bien en la fecha indicada, y aun en una no tan extrema. Son piezas de una positiva finura, sin grandes contrastes de claro-obscuro, pero de ejecución muy esmerada y de mano suelta y capaz. Acaso se asemejan algo a capiteles de una puerta de San Albino de Angers; a otros de San Bernardo de Romans (Drome); a los de entrelazos y bichas de la puerta de Fontgombault; a alguno de la Magdalena de Vezelay; a los de Nuestra Señora de las Damas, en Saintes..... Y, desde luego, los hay parecidos en la catedral deLérida; con entrelazos y piñas como aquí, en la misma cate-

dral y en San Cucufate del Vallés; de labor análoga en los claustros de Llusá, Poblet, Ripoll.....; decoración parecida, de grupos de piñas, en la Puerta del Obispo, de la catedral de Zamora, amén de modelos catalanes como lo del Estany y Perelada.

Son dignos de atención los parteluces de las ventanas. Fustes retorcidos se hallan frecuentemente en lo románico, ejemplos: la Magdalena de Vezelay, la puerta de Bellegarde, la de Vouvant, otra de Aulnay, claustro de Elne, San Lázaro de Avallón, etc..... Como se ve, ello está repartido por distintas regiones francesas. Pero esos ejemplares son de fustes únicos torsos. Aquí son cuatro columnas que se juntan, retorcidas como una cuerda. En Francia sólo hallo semejantes las de la abadía de Coulombs, conservadas en el Louvre, salvo la decoración extraordinaria y magnífica, que falta aquí. Algo análogo a lo nuestro también se ve en el claustro de San Pablo, extramuros de Roma, obra de hacia el siglo XIII; las columnas retorcidas son por par.

En España, fustes sencillos así, abundan: cripta del Pórtico de la Gloria, sepulcro en la Magdalena de Zamora, etc....., de influencias distintas, como pasa en Francia. En Italia son cosa bastante común, ejemplo: los ambones del Mediodía.

De los arcos de ventanas ya indiqué, como restantes, sólo las guarniciones altas, de la traza vista en el claustro de Valbuena, como en el de Poblet y otros.

Interior de la sala. Los capiteles floridos, de dos zonas de hojas, parece que tienen abolengo viejo; algo semejante podrá ser un ejemplar de la abadía de Deols (Indre), pero ello aparece más claro en capiteles de San Benito sobre el Loira, alguno de palmetas inscritas en hojas lanceoladas muy análogas a las de esta sala; también en San Remigio de Reims había elementos del tipo de estos de aquí, y en el claustro de Elne se ven capiteles de hojas largas, estriadas, en dos órdenes, según lo comentado; de este mismo carácter aparece un capitel casi igual a otro de los nuestros en la catedral de Lérida, y en los claustros de Poblet y de la catedral de Gerona no deja de darse algo parecido a ejemplares de Retuerta. Los sencillos, de hojas avolutadas, de carácter cisterciense, parecen la manifestación severa y sobria del tipo seguido en los de la girola de Fontgombault. Hallo otros análogos en arcaturas de Sain Germain-des-Prés en el claustro de Fontenay, en el de Valvisciolo, en San Vicente de Avila, catedral de Orense, naves bajas de la Oliva, etc..... Ello es una

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Cliché Amán

Puerta de la Sala Capitular.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RETUERTA (Valladolid.)

variedad del capitel de hojas pegadas al tambor, al que a veces envuelven, desprendidas en lo alto, como "crochets" o como volutas, o bien acabando en punta recurvada, o en bola: cosa muy común.

Las columnas centrales exentas con sus capiteles y cimacios son de un arreglo de fines del siglo XVI o principios del XVII; ejemplos análogos, en las plazas de Sangüesa y de Sigüenza, para soportales.

Algo parecido debieron hacer en la cilla monasterial de Noirlac, donde pueden inducir a cierta confusión, que aquí creo difícil.

De las bóvedas han sido ya muy vistos, comentados y comparados los nervios de tres baquetones, y lo serán aún, en las monografías compañeras de ésta, y los de banda entre molduras tóricas, han de verse más adelante al tratar de la Espina, donde tendrán estudio y análisis. Parece raro que los nervios, al arrancar de los apoyos exentos, penetren tanto, dada la amplitud del cimacio. Ello se explica porque el antiguo sería mucho más reducido de superficie.

Las claves de bóvedas son en esta sala algo muy característico. Floridas, vegetales aparecen en los albores del gótico como cosa muy común y frecuente; con relieves de personajes y representaciones ya son más raras. Enlart (1) cita tres monumentos del siglo XIII, con escenas religiosas en las claves; en España se menciona la de Carracedo, con un ángel incensando; ello, de la primera mitad de esa centuria. Bien se ve que escasean tales esculturas. De ahí el interés de estas de Retuerta: la mano adopta la actitud de la bendición latina; el ave parece paloma; está decapitada.

* * *

La portada de la sala, por sus caracteres y por el resultado de las analogías expuestas, cabe sospecharla entre las obras de fines del siglo XII: es románica, salvo algún detalle, las basas, que entran francamente en lo transitivo. Los capiteles de entrelazos y figuras responden, probablemente, a tipos de las escuelas francesas del O., SO. y S. (2), y lo confirma el parecido de los de aquí con ejemplares catalanes, sin embargo de verse en lo catalán, como aquí, recuerdos más norteños. Comprueba cierto alejamiento de lo borgoñón, tan influyente en obras

(1) *Manuel d'Archéol..... Architecture religieuse*, tomo II.

(2) El Poitou—donde abundan mucho—, la Saintonge, el Languedoc, los Pirineos orientales.....

monásticas de la época, la ausencia de "congés" en los arranques de nuestra puerta. Y no obstante verse en la Borgoña muchos fustes retorcidos, creo que los de Retuerta son de abolengo meridional [abadía de Coulombs, mencionada (1)]. ¿Serán de estirpe italiana, a través de lo del Languedoc? Puede, pues, encajarse a esta portada en el arte del SO. y del Centro-Sur franceses.

Cabría sospechar un tanto más moderno el interior de la sala. Desde luego, por él continuó la obra. La decoración de los capiteles responde a influjos de la misma escuela languedociana, aunque surjan las inevitables semejanzas con obras de regiones distintas, cosa nada extraña y menos cuando ellas son colindantes (2). Puede casi todo el interior de la sala fecharse ya en el siglo XIII.

El benditero, en su estructura, sigue al tipo del pilar compuesto, adoptado, por ejemplo, en las salas capitulares de Fontenay y de Tulle; en cruces de término, pilas bautismales, etc., y por el arte del capitel recuerda algo de San Benito sobre el Loira, de Palaiseau, de la cripta de Saint-Denis. Por su semejanza con lo de San Benito, entra la pila en la misma escuela que algunos de los capiteles de la sala y será obra de principios del siglo XIII. Es ejemplar raro e interesante.

PASADIZO Y REFECTORIO.—Medianero de la sala capitular, siempre hacia el Sur, seguía un pasadizo del que quedan un muro y las puertas, una al claustro y otra al antiguo huerto, desaparecido: la primera es de medio punto, de arco doblado sobre jambas; la segunda es aún más simple. En el muro subsistente se ve la imposta achaflanada de donde arrancaba el cañón, cubierta del paso.

A éste se une, acabando la crujía, un espacio que hoy acupa la escalera, pero que en lo antiguo fué recinto. Se halla en el lugar que los cistercienses ponen la sala de trabajos o gran "parlatorium". Aquí pudo ser esto o cuarto-recibimiento.

Intestando con el espacio dicho, ya en el ala Sur del Monasterio, se halla el refectorio.

(1) En Eure-et-Loire, pero de escuela languedociana, como los monumentos así de Indre, Loiret, Isere, Herault, Gironda, Gers, etc., algunos bien alejados geográficamente del Languedoc. Vid. Enlart. Obra citada.

(2) La penetración de influencias es constante y mutua entre escuelas vecinas; ejemplos: lo poitevino y lo saintongés; lo borgoñón y lo languedociano del Norte, etc.

Arco de un absidiole.

Clichés L. Torres Balbás Estampa de Hauser y Menet-Madrid

Exterior de refectorio.

MONASTERIO DE SANTA MARIA DE RETUERTA (Valladolid)

Ya su colocación difiere de la adoptada por los comedores cistercienses. En ellos, salvo contadísimos casos, debidos casi siempre a fuerza mayor, el eje es normal al de la galería adyacente del claustro, y, por consiguiente, al de la iglesia; aquí ese eje es paralelo a estos otros dos.

Se desarrolla nuestro refectorio en planta de salón rectangular muy largo, y no de la anchura que exigiría una buena proporción. Está dividido por fajones apuntados en cinco tramos de bóveda de ojivas, francesa, con diagonales naciendo de repisas sencillas. Los nervios, todos, llevan tres baquetones agrupados, según el perfil tan visto. El enlucido y las aplicaciones de yeso desfiguran no poco muros y cubiertas.

En la pared del Sur está el hueco para tribuna del lector, con la escalera en el grueso, según costumbre. Al exterior retalla un poco el muro para alojar a esta subida.

En el mismo hastial se abren, abajo, ventanas abocinadas, con los apoyos esquinados, correspondiendo cada esquina a una arquivolta, que son tres en el haz de afuera, de medio punto, de ladrillo. Uno de los huecos va dividido en dos, gemelos, por mainel de piedra, y cierra, cada uno, en cuarto de círculo. Así serían también las demás ventanas de la zona baja, pero en algunas destruyeron la arquivolta inferior y sus apoyos, más el parteluz, quedando sólo el medio punto, como están hoy.

Hay otra zona alta de huecos, de piedra, rasgados, también de medio punto, sin columnas, de tres arquivoltas.

Muestra el refectorio bien su construcción al exterior: la parte baja, sobre el suelo, de piedra; luego, una parte de ladrillo, donde están abiertas las ventanas primero mencionadas. Esta parte de ladrillo se puso para sustituir el haz exterior del muro de piedra, que se hallaría descompuesto. Entonces se harían (o recompondrían) las ventanas bajas; cosa, naturalmente, posterior a la obra vieja, y poco propia, ya que originariamente el refectorio, acaso, tuvo sólo los huecos altos. El resto del muro es de piedra, como fué todo antes, de buena sillería, aunque las hiladas de los diferentes lienzos, limitados por los contrafuertes, no se corresponden con exactitud; parece obra hecha a trozos. Los contrafuertes, poco resaltados, llegan hasta el alero, que es de tablero cortado en caveto, sobre canes achaflanados, sencillos.

* * *

La disposición de este refectorio, paralelo a la galería claustral aneja, parece propia de la Orden, o, al menos, cosa que admite bien, toda vez que así está igualmente el comedor de Bellpuig. Sin duda los premonstratenses no necesitan, como los bernardos, tantas dependencias en el ala frontera al templo, que les obligan a poner el refectorio tocando a la galería por el testero, o sea por su lado menor. Tal vez los canónigos regulares no necesitan el calefactorio o la sala de trabajos, o hacen de ambas dependencias una sola..... En Bellpuig, el lugar del pasadizo visto aquí, lo ocupa una escalera..... Lo cierto es que la disposición de este refectorio premonstratense recoge la línea de los edificios claustrales de esa parte, evitando el saliente obligado que resulta en las plantas de las abadías del Cister.

Todos los elementos que integran a esta gran pieza en Retuerta han sido analizados y comentados ya; la entrada, por la galería, apuntada, sobre jambas, no tiene interés.

Pero la distribución de tramos de la cubierta sí exige el comentario; esa distribución es desigual. El tramo de Poniente da un cuadrado, con seis metros de lado, poco más o menos; los tramos restantes miden tan sólo cuatro metros y medio de longitud (inútil es decir que la anchura, de seis metros, permanece constante). Así ocurre que sólo el primero lleva en su eje la ventana y tiene su fajón contrarrestado exactamente por el contrafuerte; en los demás, las ventanas caen de modo arbitrario, incluso a plomo de un fajón. Bien se aprecia que el muro, con estribos y huecos, se dispuso para una división de la nave en cuatro tramos cuadrados, de seis metros escasos por lado, con lo cual los fajones vendrían a empujar con toda precisión en los contrafuertes, cosa que no sucede ahora, y en el macizo retallado para la escalera; y las ventanas quedaban en el medio de cada tramo. Para el primero se siguió ese criterio, que abandonaron, no sé porqué razón.

Del exterior no cabe añadir nada a lo dicho ya. Sólo la ventana baja que se mencionó fuerza a apreciar los arquillos del hueco germinado. Algo parecido se vió en las capillas cuadradas de Valbuena, pero allí los arcos convergían hacia el mainel, mientras que aquí divergen. Al fin, ambos ejemplares, con el campanario de Palazuelos, parecen inspirados en el mismo gusto. Si esta ventana de aquí es obra nueva, al recomponerse el muro pudo copiar un hueco anterior y si es compostura, como la parte donde se abre, fué aprovechado el mainel y rehechos

los arcos, según estaban, en otro material. Estos huecos, así, no son cosa frecuente y ello explica el comentario.

El refectorio de Retuerta parece obra de la primera mitad del siglo XIII, con variaciones de criterio, según acredita la división de tramos de la bóveda. Edificación toda ella de tipo cisterciense, cuando estuviera el interior desnudo, sin yeso, revocos, enlucidos ni pintarrajeados, pudo ser estancia bella y severa.

La fecha de la compostura y remiendo del muro exterior, con la probable apertura o arreglo de los huecos bajos, queda indecisa Sólo puede afirmarse que coincide con otros remiendos así, en otras partes del Monasterio, como se verá.

* * *

CLAUSTRO.—Al Sur de la iglesia, según se dijo. Es muy vasto. Las galerías se hallan divididas en tramos por fajones de corte rectangular; así son los formeros y así también los diagonales de la crucería que a cada tramo cubre. Todos ellos arrancan de repisas compuestas de series de baquetones horizontales y moldura de gorja o papo de paloma y filetes.

El material de los arcos es unas veces la piedra y otras el ladrillo, pero esto parece en trozos recompuestos. Y así también los plementos de las bóvedas, despiezados por el sistema francés.

De este claustro quitaron las arquerías antiguas, hacia a fines del siglo XVI y pusieron las actuales; de manera que dejaron las cubiertas viejas, mediante un apeo, que debió ser obra comprometida. Y entonces hicieron sobreclaustro, pues el claustro primitivo tuvo una sola altura.

Las arquerías nuevas son de medio punto, con macizos enormes en ambos pisos; todavía, en tercera planta, hay otro sobreclaustro, con balcón, apoyos y cubierta de madera.

Quedó también de lo antiguo el banco o pretil sobre que asentaban las columnas de la arquería, y tal vez son antiguos, asimismo, los contrafuertes, salvo la tajadura en curva inclinada, que los remata, y lo que sigue hacia arriba.

Todo es austero en estas galerías del claustro bajo. Los nervios y arcos, de tan seco perfil, las dan un aire inenarrable de severidad. Hallo

comparación entre ellas y las naves colaterales del templo de Santas Creus, de la misma composición en las cubiertas.

Así también, los nervios de la sala de trabajos de Poblet, con mayor altura; igualmente la de Valbuena.

Las repisas baquetonadas han llevado ya detenida mención al examinarlas en ese último Monasterio. Las de aquí se parecen a los canes de Córcoles, a los de Carrizo, Óvila, Iscar, a los del absidiole del propio Retuerta..... Lo de Iscar será más antiguo, del XII probablemente. La moldura de gorja que supera a los baquetones tiene su repetición en el mismo Retuerta varias veces.

Este claustro—lo viejo—datará del primer cuarto del siglo XIII. Pudiera ser anterior la portada de la sala capitular; ya estaría hecha cuando trazaron las galerías claustrales, distribuyendo los tramos sin atender a ese ingreso lo debido, y resultando que uno de los fajones divisorios cayó sobre una ventana de la sala. Para apoyarlo a él y a los diagonales juntos en el arranque, tuvieron necesidad de alzar un macizo sobre el banco de la ventana, medio tapando el hueco, y en ese macizo va la repisa correspondiente que, como todas, está a no mucha altura del suelo. Claro es que parece indudable la prioridad de la portada y de sus ventanas flanqueantes. De haberse edificado ello a la vez que el claustro, la puerta hubiera venido a caer en el eje de un tramo y a quedar las ventanas libres y despejadas.

Lo nuevo del claustro, lo de fines del XVI, tiene cierta originalidad con su pesadez enorme y sus huecos pequeños, todo buscado para proteger las galerías que con las ligeras arcadas antiguas estaban poco menos que al aire libre.

* * *

Dormitorio de monjes.—Estaba es de sospechar—según el uso cisterciense, en el piso alto de la crujía oriental. Queda de él una serie de ventanas abiertas en un trozo de muro de ladrillo. Por cierto que una de ellas tiene, al parecer, arco de herradura; las demás de claro medio punto. Esa herradura puede ser producto de una deformación del arco, o un engaño ocasionado por la torpe línea que deja el plano de barro que tapia el hueco. El trozo de muro de ladrillo será de un arreglo, aunque por estas tierras se usó en lo antiguo mucho ese material. Pero aquí,

incrustado en una pared de piedra, acredita una probable refacción de los huecos de luz, en parte descompuesta del muro, y que traería como consecuencia la reforma de éste, sustituyendo su cara exterior con un hasta, o más, de ladrillo. Es lo ocurrido en el refectorio, en el claustro, en las paredes del campanario, caja de escalera de la sobrecapilla Sur, parte de su alero, etc. La fecha de las composturas es difícil de fijar, y mucho más porque en los huecos procuraron seguir la traza antigua.

Huelga decir que ha desaparecido totalmente el viejo dormitorio monacal que, dada la Orden de Retuerta, sería de sistema celular, acaso.

* * *

De lo nuevo, además de lo dicho, merece mención la gran escalera, en el ángulo SE. del conjunto monasterial, donde pudo hallarse un locutorio primitivo. Es una subida magnífica, coronada por cúpula y de gran prestancia y aparato. Parece obra del XVII, quizá al final. Y de entonces, acaso, será la fachada del Mediodía, con arcos de pórtico abajo, en edificio de esa época, dispuesto para celdas (1). Todo de escasa significación artística.

FRANCISCO ANTÓN

---

(1) Hoy habilitado para residencia del propietario, mi amigo, D. Julio Pimentel.

DOCUMENTOS RELATIVOS A LA PINTURA EN ESPAÑA

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ,
PINTOR DE CÁMARA

II

Quenta de las obras de pintura que Juan Pantoxa de la Cruz, Pintor de Cámara del Rey Nuestro Señor, a echo de su arte para el seruiçio de Su Magestad desde el princi[pio] del año de 603.

Antonio Boto
Estas las entregó a Antonio Boto y siruen en la Capilla
En 200 reales

Primeramente d[e]ue el Rey Nuestro Señor seis baras doradas, de oro bruñido, para el palio del Santísimo Sacramento, que se yçieron para el Juebes y Biernes Santo; entregaronse Antonio Boto; balen duçientos reales ——— 200 reales

(Ojo)
Sirue esta quenta para la tassa que está al pie della (Rúbrica)

Ydem
Entregose a Antonio Voto y el lo entregó a Catalina la portuguesa; ay zédula de descargo de 12 de otubre de 603
En 132 reales se tassó

Deue más Su Magestad vn retrato, de tres cuartas, de la Serenisima Ynfanta Doña Ysabel, que mandó dar a Catalina la portuguesa; entreguele en 15 de setienbre de 603; bale çiento y çincuenta reales ——— 150 reales

Ydem
En 165 reales se tassó

Deue más Su Magestad vn retrato de la Reyna Nuestra Señora, de tres cuartas, para la dicha Catalina la portuguesa; entreguese en Madrid en 8 de diçienbre de 603; bale duçientos reales ——— 200 reales

Ydem
Entregaronse Antonio Boto y el, puestos en una caja de oro con diamantes, al Embajador de Yngalaterra; ay zédula de descargo de 24 de agosto de 1605
220 reales

Deue más el Rey Nuestro Señor dos retratos chicos en dos chapas de cobre, vno de su Real Persona y otro de la Reyna Nuestra Señora, que se içieron para poner en una caxa de diamantes para dar al Almirante de Yngalatera; entreguelos Antonio Boto en 6 de junio de 605; balen duçientos y beynte reales ——— 220 reales

Ydem
Entregose a Antonio Boto y el tiene descargo de Su Magestad de 12 de agosto de 606, el qual se ynbió a Yngalaterra y para el dicho efeto se entregó al Marqués de San Germán
En 1.600 reales se tassó

Deue más el Rey Nuestro Señor vn retrato entero suyo orijinal, con calças blancas bordadas y un bastón en la mano, armado con armas grabadas y una mano en la espada, debaxo de una tienda carmesí y en canpaña, con çielo y lexos y paises y un bufete carmesí y un memorial sobrel, todo muy bien acabado, que fué para ynbiar a Yngalatera; entreguele Antonio Boto en 16 de febrero de 606; bale dos mil reales ——— U 00 reales

Entregose como dize la glosa antes desta
En 3 U reales se tassó

Deue más el Rey Nuestro Señor vn retrato entero de la Reyna Nuestra Señora, bestida de blanco con la misma saya que sacó el dia que se cassó, de tela de primabera, matiçada con las armas de Castilla y León y Austria, senbrada de perlas, y todas las xoyas ricas, çintura, puntas, botones, braçaletes de diamantes, y la banda de diamantes y el joyel rico y vna gora adereçada de xoyas y plumas, y un bufete de brocado y dosel de lo mismo, y en la mano derecha vnas oras, en ellas pintada Nuestra Señora ymitando yluminación y un tapete en el suelo; está tasado por tres pintores en cuatro mil reales; fué para ynbiar a Yngalatera ——— 4 U 00 reales

Entregose como dize las glosas antes desta
En 800 reales se tassó

Deue más el Rey Nuestro Señor vn retrato entero orijinal de la Serenissima Ynfanta Doña Ana, bestida de encarnado con saya entera y manga de punta, con que fué madrina del Prinçipe Nuestro Señor, acuchillada y prensada; las guarniçiones bordadas y cortina y bufete carmesí y ençima unos alberchigos, tomando vno, y en la otra mano vn lienço; fué tanbien para ynbiar a Yngalatera y está tassado por los dichos tres pintores en mil reales ——— 1 U 00 reales

En 1 U 210 reales se tassó

Deue más Su Magestad vn retrato entero de su persona para la Librería de San Lorenço el Real, como el que se yço para Yngalatera, eçeto sin cortinas ni bufete; bale çiento y treynta ducados ——— 1430 reales

En lo mismo que el de ariua
1 U 210 reales

Deue más Su Magestad otro retrato del Enperador Carlos Quinto, entero, muy bien acabado, para la dicha Librería de San Lorenço, armado, con un bastón en la mano y calças carmesies bordadas y con calçetas, botas y espuelas; bale çiento y treynta ducados ——— 1430 reales

(Ojo)
Asse de saber a quien se entregó este retrato acabado para el paradero del
[Nota tachada]
Tasado en 484 reales

Deue más Su Magestad vn retrato entero orixinal del Prinçipe Nuestro Señor, sentado en una almoada de terçiopelo carmesí y una alonbra en el suelo, bestido de tela blanca y sus dixes y un cristal en la mano y otra sobre un monillo, bien acabado, que fué para Alemania; çinquenta ducados ——— U 550 reales

Ojo
A saber si tocan al Duque
[Nota tachada]
En 200 reales tassados

Deue más Su Magestad dos retratos chicos en naype para una xoya de oro que tenía vnas çifras de Felipe y Margarita: entreguelos a Ernando Despexo; eran el Rey Nuestro Señor y la Reyna Nuestra Señora; balen beynte ducados ——— U 220 reales

1 U 100 reales

Deue más el Rey Nuestro Señor un retrato entero del Enperador Carlos Quinto, armado con armas grabadas y calças carmesies bordadas y botas y espuelas y un bastón en la mano y un bufete carmesí de terçiopelo y una çelada con plumas carmesies, que tanbién fué para llebar a San Lorenço, que el

otro ariua dicho salió grande; entreguelo a Ernando Dexpexo, Guardaxoyas y Ropa de Su Magestad en 12 de henero de 608; bale çien ducados ———— 1100 reales

En 2 U 500 reales se tasó.

Más debe el Rey Nuestro Señor vn lienço de dos baras y media de ancho y siete cuartas de alto, retratado en el el lebrel de Yngalatera, que llaman Baylan, y otros dos galgillos que trujieron de Flandes y el enano Bonami que tenía a Baylan de traylla, retrato entero, con botas de camino y calçetas y espuelas, bestido de terçiopelo berde con passamanos de plata y oro y una cadena al cuello y asimismo Don Antonio, otro enano, y de traylla los galgillos de Flandes y un pays del retrato del Pardo; entreguelo Hernando Despexo, Guardaxoyas de Su Magestad; bale más de treçientos ducados ———— 3300 reales

En 2 U reales tasados

Deue más Su Magestad cuatro retratos enteros, los dos del Ynfante Don Carlos y los otros dos de la Ynfanta Doña María, en lienços de a bara y cuarta de alto y una bara de ancho, los del Ynfante Don Carlos en su caretón con respaldar de terçiopelo carmesí y bestido de tela blanca de primabera, con riços de oro, y sus babadores guarneçidos y una buelta de cadena al cuello, pendiente una cruz de diamantes y sus dixes y un crustal en la mano y los de la Serenísima Ynfanta Doña María con sayas enteras de la misma tela, manga en punta y botones de diamantes y un Jesús en el pecho de diamantes y çinta de diamantes y una cadena a cuello esmaltada y en la una mano vnas rossas y la otra puesta sobre un bufete carmesí con alamares de oro y ençima una pera (1); bale cada uno sesenta ducados —— 2640 reales

En 132 reales se tasó

Deue más Su Magestad el dar de açul tres rexas del Oratorio de la Guardaxoyas donde estan las reliquias y asimismo vna bentana por de dentro y fuera; bale beynte ducados ———— U 220 reales

Deue más el Rey Nuestro Señor todo el tienpo questube fuera de mi casa en Madrid, estando la Corte en Balladolid, por mandado de Su Magestad, con dos criados a mi costa, desde 26 de nobienbre de 6 3 asta 18 de enero de 604, que fueron 55 dias ————

Deue más el Rey Nuestro Señor treynta y çinco dias questube en Lerma y Burgos, por su mandado, acabar los retratos que se llebaron a Yngalatera, que fué desde 10 de julio de 605 asta 14 de agosto del mismo año y en Lerma pagué 40 reales de posada, porque no se me dió ————

(1) *Perra,* dice en otra cuenta.

Deue más el Rey Nuestro Señor treynta y dos dias que me tubo en San Lorenço el Real, desde sábado 26 de agosto asta martes a 26 de setienbre de el mismo año de 606, retratando a la Reyna Nuestra Señora y a el Prinçipe, Ynfanta Doña Ana ———

Deue más el Rey Nuestro Señor sesenta mil marabedis de dos años de gaxes, que son el año de seisçientos y tres y el de seisçientos y cuatro enteramente, a treynta mil marabedis cada un año ——— 1765 reales

Más me debe Su Magestad treynta mil marabedis de los gaxes del año de 605 enteramente (1) ——— U 882 reales

Tassa y sumados de esta quenta

Sumado de lo que se le deue liquedo hechas las vaxas

2.317
6.220
4.284
2.132

= 14.953 reales

Dezimos nos Pedro de Guzman y Andrés López, Pintores, que abiendo sido llamados para ver y tassar esta quenta de Joan Pantoxa de la Cruz, Pintor que fué de Cámara de Su Magestad, yo el dicho Guzmán por parte del Señor Hernando Despejo, Guardajoias de Su Magestad, y yo el dicho Andrés López por la de los herederos del dicho Joan Pantoja de la Cruz, de vn acuerdo declaramos con juramento que primero hizimos a Dios Nuestro Señor y a vna señal de cruz, que las vaxas hechas por nos, que es en lo que quedan las sumas del marjen de en contra son las que se le deuen hazer y que las dichas obras quedan justamente en lo que merezen, pasándole por ellas los treze mill noueçientos y çinquenta y tres reales que montan y en fee de la berdad y ser este nuestro parezer a todo nuestro entender lo firmamos de nuestros no[n]bres en el marjen de enfrente de esta tassa como pareçe, que es fecha en Madrid a dos de nouiembre de MDcxij años.

Sumado sin las vaxas

2.770 reales
7.860 reales
5.170 reales
2.860 reales

18 660 reales

13.953 reales

= 4.707 reales

+

Andrés López (Rúbrica) Pedro de Guzmán (Rúbrica)

(Al dorso:)

+

Joan Pantoja de la Cruz, pintor, su quenta

(Ojo)

Nottas.

—Para pasar el balor de cada partida de estas se an de tassar o presentar las tassas que en algunas dize aber.

1) Las dos partidas de gajes están tachadas.

—Saber a quien entregó vn rretrato del Prinzipe Nuestro Señor que dize aberse inviado Alemania para el paradero del.

—Dos rretratos chicos en naipe que dize aber entregado a Hernando Despejo, mi señor, para vna caxa de oro que tenía vnas zifras de Phelipe y Margarita saber de su merçed el estado que esto tiene para el paradero de ellos.

(Archivo General de la Real Casa y Patrimonio. Signatura antigua: Felipe III. Leg. 22.)

NOTAS

La cuenta de obras pictóricas encargadas por el Rey D. Felipe III a Pantoja de la Cruz por los años de 1603 a 1608, fecha ésta de la muerte del célebre pintor, nos ofrece mayor interés que la antes publicada de los encargos de la Reina D.ª Margarita de Austria. Comprende los retratos del Rey, de la Reina y de la Infanta D.ª Ana, entregados al Marqués de San Germán con destino a Inglaterra; uno del Príncipe parà llevar a Alemania; otro de la Reina D.ª Margarita y el de la Infanta D.ª Isabel, dedicados a Catalina *la portuguesa*, aunque no llegó a dársele este último, según nota de la certificación librada por D. Pedro de Souto y Voto, de la Cámara del Rey, de los retratos y demás obras que Pantoja entregó a Antonio Boto, su padre, Guardajoyas que fué del Rey, fechada a 26 de septiembre de 1611.

Se destaca por su importancia el retrato del Emperador Carlos V, que se destinaba a la Biblioteca del Monasterio del Escorial y no fué llevado a ella por haber resultado grande, pintura que va firmada: *Joannes Pantoja de la + eius traductor 1605* y lleva el núm. 1.033 en el *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, por D. Pedro de Madrazo (undécima edición corregida y aumentada, Madrid, 1920) y que en el inventario del Alcázar de Madrid de 1621 aparecía en el Guardajoyas. Figuran además los retratos del Emperador y de Felipe III, hoy existentes en la Biblioteca Laurentina, descritos en la cuenta con gran detalle.

Añádense dos retratos del Infante D. Carlos y otros dos de la Infanta D.ª María, más la representación del enano Bonami con el lebrel *Baylan*—que Madrazo en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica, hasta la formación del Real Museo del Prado, de Madrid* (Barcelona, 1884), cree debe interpretarse *Vaillant*—en unión del enano D. Antonio, cuadro este pintado para ponerlo en la Casa Real del Pardo. Reminiscencia de esta obra puede ser *Los enanos* por Jan van Kessel, lienzo conservado en la Galería Raczinsky de Viena.

Destinados al Almirante de Inglaterra, se mencionan dos cobres con los *rostros*, según indica otra cuenta, del Rey y de la Reina, y repetidos los rostros de ambos cónyuges, en miniatura, para una joya de oro con las cifras regias para servicio de la Reina.

Obras de menor empeño fueron el dorado de las varas del palio de la Capilla Real y el dar de color azul una portezuela en forma de reja de hierro y otra de una ventana, con las dos de madera con que se cerraba, existentes en el cubillo del Oratorio de la Guardajoyas, donde estaba la Flor de lis.

Por último, se recuerdan las estancias del pintor fuera de su casa en Madrid, Lerma, Burgos y San Lorenzo, y los gajes, que sufrían el habitual retraso de la época.

Por la transcripción y notas,

RICARDO DE AGUIRRE

El Tesoro Artístico de los SS. Corporales de Daroca

Precedentes.—Reconquistada Daroca en 1121 según unas crónicas, o en 1113 ateniéndose a otras, por las armas cristianas, bajo el mando de Alfonso el Batallador, cuya plaza militar era la más fuerte que los musulmanes poseían en la ribera del Jiloca, renace esplendorosamente unos veinte años después, cuando los templarios toman posesión de ella y al retirarse de la misma el Conde de Berenguer y fijar su frontera en Monreal del Campo. Se amplía entonces el perímetro del recinto amurallado, el cual medía y mide todavía más de media legua de circuito, conservándose aún, en un estado ruinoso, unos 114 torreones y gran parte de las murallas, con cinco puertas, aunque con señales más que evidentes de haber sido reedificadas total o parcialmente después.

A la vez, la piedad cristiana compitió con el espíritu guerrero, y nada menos que diez templos parroquiales construyó casi a la par, de los cuales subsisten, muy maltrechos y metarmofoseados: el de *San Juan*, de fábrica modesta y planta primitiva de una sola nave, con su ábside de ladrillo, de estilo mudéjar y con pinturas románicas en el interior de él; el de *San Miguel,* románico puro, de construcción más sólida que el anterior, pues es de piedra sillería, planta de tres naves con crucero, portada de cinco arcos que se apean en capiteles historiados y pinturas románicas, en buen estado de conservación, que tapizan todo el fondo del presbiterio, y el lienzo de pared, oriental cabecera de la nave de la epístola, las cuales fueron antaño mutiladas al abrir la puerta de la actual sacristía; el de *Santo Domingo de Silos,* de fábrica primitiva románico-lombardo, de cuya fábrica antigua aparece al descubierto el ábside de piedra sillería, convertido en coro y la esbelta torre, de planta cuadrada, también de sillería en su tercio inferior y de ladrillo el resto de ella, existiendo en el segundo cuerpo, que consta de dos pisos, artísticos ajimeces mudéjares, y el de Santa María (la actual colegiata). Hace pocos años se derribaron las iglesias de Santiago, de San Andrés y de San Pedro; esta última, por presiones políticas de un cacique local, teniendo que la-

mentar tales derribos, porque los tres templos eran ejemplares típicos de la arquitectura mudéjar aragonesa, principalmente el último, que constituía el modelo más clásico en su género, antiguo y artístico, de la región del Jiloca, comprendida desde Teruel a Calatayud, y de cuya iglesia procede, aquella desvencijada y astillada puerta, con labores de lacería pintadas en color, que alternan con círculos y líneas de clavos y con el dibujo de otra puerta de ingreso, de arco de herradura, que se conserva y figura en la sala árabe del Museo Arqueológico de Madrid.

Pero cuando Daroca alcanzó su mayor apogeo fué después de instalarse en ella los SS. Corporales. Muchos caballeros e infanzones construyeron sus casas señoriales en la actual calle Mayor; D. Jaime I, el Conquistador, según la leyenda, se hizo levantar un palacio junto a Santa María, el cual, rico en artísticos techos, todavía se conserva, destinado para prisiones del partido judicial, y los grandes capitanes y reyes de Aragón y Castilla, antes de emprender las campañas bélicas de nuestra reconquista, venían a implorar la gracia Divina para el triunfo de sus armas, orando ante el testimonio del Santo Milagro y ofrendándole valiosísimas joyas para el culto del mismo, como igualmente al regresar victoriosos de sus expediciones. D. Jaime I, Alfonso V, Juan II, Pedro IV el Ceremonioso, y principalmente los Reyes Católicos, son los monarcas de los que mayores testimonios poseemos de sus donaciones a la capilla de los SS. Corporales.

El pueblo rivalizó con sus señores y monarcas en el culto al Santo Milagro. En nutridas masas y peregrinaciones, procedentes de todo el reino de Aragón y del resto de España, afluía a Daroca para venerarle en la parroquial de Santa María, donde hallábase depositado, y siendo ésta de capacidad insuficiente para tantos miles de fieles como venían, en particular el día de su festividad, el cabildo y autoridades civiles deciden, de común acuerdo, construir otro templo de nueva planta, mucho más amplio; pero no existiendo dentro del perímetro fortificado de esta población sitio para ello, acuerdan encargar al maestro *Juan Marrón* que lo llevara a cabo sobre el solar que ocupaba la iglesia románica de Santa María, que era de tres naves, empezándose las obras en 1586. Para levantar la colegiata hubo que demoler el claustro construído en 1282, cambiar en sentido transversal la primitiva orientación del templo, respetándose de la fábrica de aquél: el ábside central; el muro exterior de la nave de la epístola, en el que existe todavía una ventana con colum-

nas y capiteles historiados y en el que se abrió la portada principal; y el de occidente, al que se ve adosada la torre, que data de 1441, y en el que se labró a la vez la puerta llamada del Perdón.

Antes de proceder a la descripción de la capilla de los SS. Corporales y del tesoro artístico, inherente a su culto, no creo inútil, más bien conveniente extractar, en breves líneas, cuanto se relaciona con dicho milagro y en qué consiste el mismo, narrado por el que suscribe, más bien como fiel cristiano, que como frío investigador.

Una vez reconquistada Valencia, en 1238, por D. Jaime el Conquistador, al frente de los tercios que le dieron las Comunidades de Teruel, Daroca y Calatayud, su tío D. Berenguer de Entenza fué a sitiar la fortaleza de Chio a mediados de Febrero de 1239, estableciendo el campamento en las eminencias del *Puig del Codol*, cerro situado frente a las posesiones enemigas y desde el que se dominaban aquéllas. Precedió al asalto del castillo árabe por las tropas cristianas una misa de campaña, en la que iban a tomar la comunión los seis principales capitanes de los sitiadores, pero he aquí, que en los momentos inmediatos al acto en que iban a comulgar los fervorosos adalides, es sorprendido por los agarenos el ejército de D. Jaime; cunde una gran alarma en él, y el sacerdote que celebraba el Santo Oficio, cuyo nombre era Mateo Martínez, azorado, esconde las Sagradas Formas debajo de una piedra, envolviéndolas en los corporales. Victoriosos los cristianos de la refriega, el sacerdote quiso continuar el sacrificio de la misa, mas hallando que las hostias estaban pegadas al lienzo con la Sangre aún fresca de Cristo, muestra a sus tropas tal portento y considerándolo éstas como un verdadero milagro y enardecidos por la fe, acometen a los sarracenos hasta desalojarlos de sus defensas.

Mas luego se suscitaron agrias polémicas entre los caudillos de los tres grupos que integraban el ejército cristiano, acerca de cuál Comunidad a las que pertenecían sería la agraciada con la posesión de dichas reliquias. Estuvieron a punto de romper las hostilidades entre ellos, lo cual se evitó, decidiendo su monarca que se instalaran los SS. Corporales en un arca de plata, sobre una mula que nunca hubiera estado en Aragón y que se la dejara en libertad. Esta anduvo días y días por montes y valles, seguida desde lejos por fieles, sacerdotes revestidos y con luces encendidas y por tropa, en semiprocesión, cortejo que cada día se hizo más numeroso por los milagros que, a su paso, dejaba

rastro; pasó por Teruel, fué a Daroca y dió la vuelta a sus murallas, y al tomar el camino de Calatayud, cae muerta instantáneamente ante la puerta de la iglesia del hospital de San Marcos, en la actualidad convento de monjas dominicas, situado a la vera de la Puerta Fondonera de la ciudad, cuyo incidente falló el pleito a favor de Daroca, y al adjudicárselo se depositaron en Santa María, como cabeza de las demás parroquias. En el tímpano de la portada de la iglesia de dicho convento, obra del siglo XV, existe un bajo-relieve en alabastro que conmemora la escena.

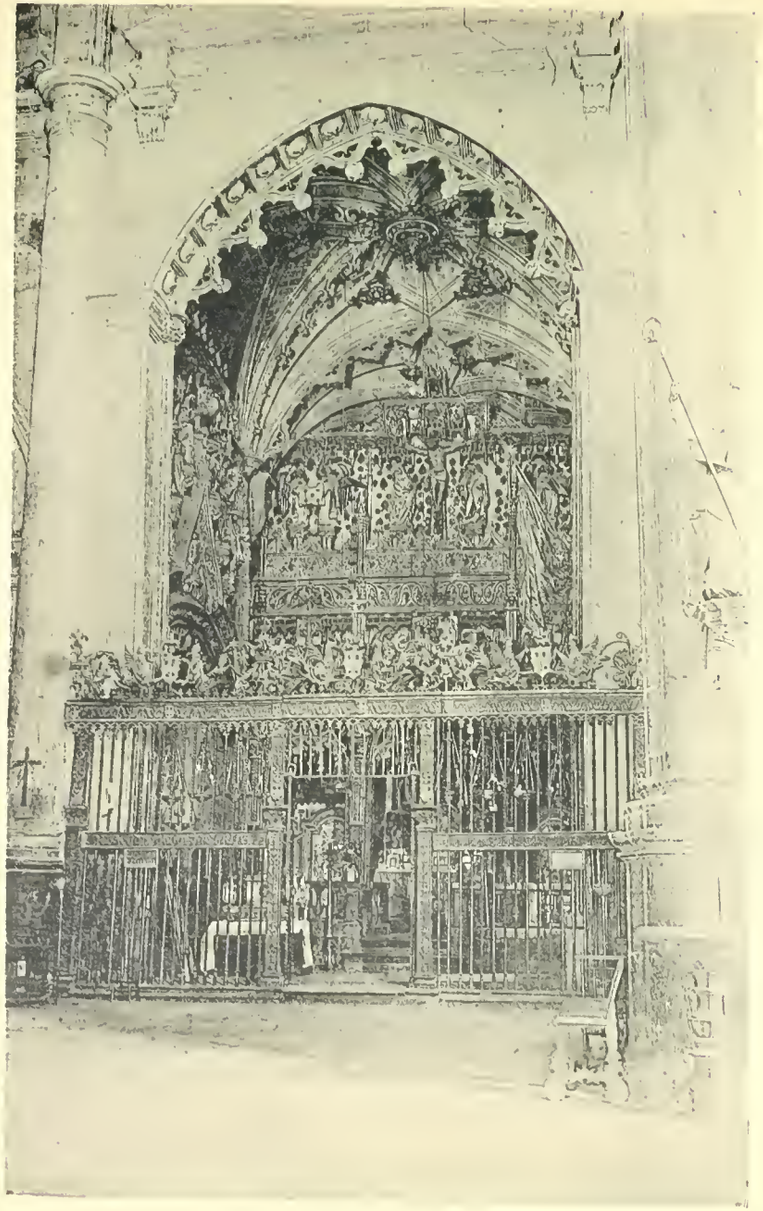
La capilla de los SS. Corporales.—Ocupa el ábside central de la primitiva construcción románica.

En primer término aparece la artística reja de hierro con columnas cuadradas, llenas de artísticas labores, la cual finaliza con una crestería de follaje, escudos con el emblema de los SS. Corporales, que sostienen figuras de aves e imágenes humanas vestidas con amplios mantos, en actitud de rodillas. Se desconoce el autor de ella. Luego, hállase una especie de atrio o antecámara, cuyos muros laterales están taladrados por un arco apainelado, con objeto de que los fieles puedan adorar las Santas reliquias desde las capillas inmediatas. Esos lienzos de pared, en la parte interna de la capilla, se ornamentaron profusamente con esculturas de Santos, que descansan sobre peanas, colocadas a un lado y otro del gablete del arco, que remata con una magolla. En el centro de ambos arcos se ve el nudo gordiano y manojo de flechas de los Reyes Católicos, y todo ello dentro de un marco o pulsera de artísticas labores.

Al frente se divisa una especie de cancel especial, a modo de fachada de otro cuerpo posterior, concebido a modo de los llamados *jubés* de ciertas catedrales de Francia (1). Ahora bien, tal muro ocupa todo el frente hasta el techo, detalle que no se observa en aquellas iglesias francesas, pero la explicación quizá pueda hallarse, suponiendo que el cancel de la capilla que describimos en Daroca corresponde a dos épocas.

La parte primitiva de dicho cuerpo arquitectónico, la que realmente integraría el *jubé,* debe ser, recordando los de las catedrales francesas, los tres arcos ojivales con tímpanos calados, con sus frondas, magollas y agujas, con las cuatro esculturas de Santos o Profetas, la de la Virgen y los bajo-relieves que representan la Anunciación y otras escenas.

(1) Georges Servières: "Les Jubés". *Gazette des Beaux Arts*, 1918, pág. 370 y siguientes.



Clichés J. Cabré.

Capilla de los S. S. Corporales donde estos estan guardados actualmente.

DAROCA

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Relicario de plata.

Véase, al efecto, para mayor claridad de lo expuesto, el dibujo que reproduce Quadrado de esta capilla, en el tomo de Aragón, de la obra *España y sus monumentos*, pág. 603. El último tramo con la Crucifixión, San Juan y la Virgen y los dos grupos de ángeles que sostienen los SS. Corporales y un escudo con las armas de Aragón y Castilla, lo creo ya de época posterior, aunque inmediata.

Aquélla no es de un gótico tan flamígero como éste; acusa un estilo más arcaico, más propio de tiempos de Juan II (a los que pertenece el sagrario y fondo de la capilla), que al reinado de los Reyes Católicos.

Al final de la capilla y detrás de esa fachada, cuyos huecos se cerrarían antes con verjas o puertas, se encuentra el sagrario donde se veneran los SS. Corporales, cuyo sagrario tiene a su alrededor numerosas escenas, en bajo-relieve, referentes a la conmemoración del Santo milagro: La misa de campaña ante la fortaleza de Chio; cuando el sagrado lienzo es transportado por la mula, seguida por fieles, clérigos y gente de tropa, etc., etc.

Detrás de ese retablo existe el camarín que contiene el arca con los SS. Corporales. Es una estancia tapizada de regias telas con bordados, techo de crucería, de poca altura, planta asimétrica y de unos dos metros de lado máximo. Se entra a él por una puertecilla existente en el fondo del ábside románico, ante cuya entrada hay un pasillo construído con el fin de comunicar a la vez la sacristía con la capilla de los SS. Corporales, sin necesidad de ir por el interior del templo. El arco de este último vano es adintelado.

Encima del camarín hay un espacio muerto, comprendido entre el retablo de los SS. Corporales y el ábside. Penetrando en ese hueco, con luz artificial, puede estudiarse aún parte de las pinturas románicas que decoraban el ábside, pero hay que hacer presente una singularidad muy digna de aprecio para estos estudios: que tales pinturas son probablemente del siglo XIV porque cubren, como las de los ábsides de las iglesias de San Juan y de San Miguel que al principio mencionamos, los ventanales, anteriormente tapiados de los mismos.

Descripción de los relicarios, cajas, etc., de los SS. Corporales.— Ignórase cómo sería el primitivo relicario del siglo XIII que guardase los SS. Corporales. El actual parece corresponder al siglo XIV, tal vez al reinado de Pedro IV.

Como se aprecia en la reproducción que de éste exponemos, es de

una gran sencillez. Se determina por un cuerpo de forma cuadrilátera, de 0,36 × 0,16 metros, con su doble puertecilla, cuyas hojas, que se abren hacia los lados, encierran los SS. Corporales. Se labró en plata y por ornamentación tiene: una corona de caireles con tres piedras preciosas y una perla; una franja trenzada que limita todo el perímetro del cuadrilátero; varios cuarteles de ajedrezado, constituído por finas varillas sujetas por clavillos y la siguiente inscripción: *Tantum ergo sacramentum, etc.*, en caracteres góticos, bordeando el reverso.

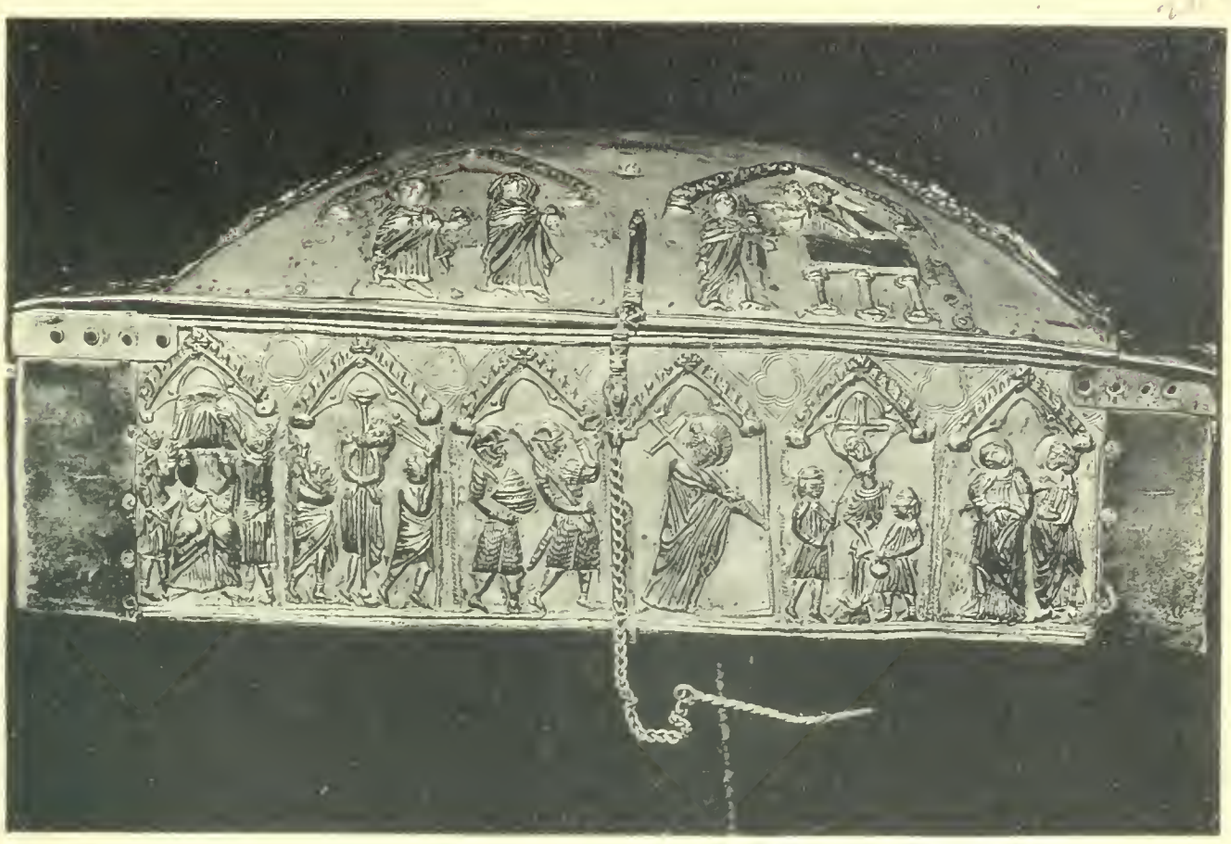
La cadena del relicario representa gran valor material, aunque muy relativo artísticamente. Está labrada en oro, es de filigrana y mide 1,07 metros de longitud.

Ese relicario, durante el tiempo que no se expone al culto de los fieles, se envuelve en un paño que mide 0,64 × 0,80 metros. Dicho paño es de tisú de oro, con bordados en sedas de colores y oro, que representan los SS. Corporales, adornos florales, el anagrama de Jesús y María y cuatro escudos, uno en cada ángulo, con las armas del Arzobispo de Zaragoza, D. Juan Sáenz de Buruaga (1707 † 1777). Bordea todo el lienzo un fleco de hilos de oro.

El relicario, envuelto con el anterior paño, se deposita sobre una almohadilla, ricamente bordada, con labores idénticas a las de aquél y donación a la vez del mismo Arzobispo. Todo ello, enciérrase en una arqueta de plata, de la que reproducimos su frente, uno de sus lados y la tapa.

Muy probable, esta arqueta pertenece al siglo XIII y se construiría a raíz de realizarse el Santo Milagro, para guardar sus reliquias. Su factura, ruda y tosca, revela ser obra de un orfebre indígena, el cual, probablemente, llamaríase STEFANVS, porque en la tapa se ve el punzón con dicho nombre, troquelado en dos líneas y con caracteres románicos.

En la actualidad mide la cajita 0,37 metros de longitud, por 0,16 ídem de anchura y 0,09 de alto, prescindiendo del que da de sí la curva de la cubierta. Opino que esta arqueta debió de ampliarse, en sentido longitudinal, cuando en el siglo XIV se trasladaron los SS. Corporales al anterior relicario que hemos descrito, con objeto que éste pudiérase guardar en la cajita. Parece ser una demostración de ello, la serie de adiciones, que a simple vista se ven en la tapa y fondo, sujetas por las cantoneras, tan burdamente colocadas, que superponen parte de varias figuras humanas.



Anverso

Clichés y Cuadro Fotografías Mariet-Micon

Parte superior de la Tapa

DAROCA

Caja de plata de los S. S. Corporales Siglo XIII Punzon Stefano

Clichés J. Cabré Fototipia de Hauser y Menet (Madrid)

DAROCA

Caja de Plata de los S. S. Corporales

Uno de los Costados.

Todas las escenas que ornamentan la arqueta han sido repujadas en planchuelas de plata, las cuales se doraron, excepto los fondos. Las que están puestas en sentido vertical, son homogéneas entre sí, pero las de la cubierta difieren algo de las otras y parecen ser de época anterior, aunque la ojiva de esa especie de gablete que las corona pugna en contra de dicha suposición.

Se ha representado en el frente de la arqueta, de izquierda a derecha: cuando los sajones cubren a Jesucristo el rostro y le coronan; la flagelación; Jesús con la cruz a cuestas seguido por dos soldados; la Crucifixión y la Piedad. En el lado derecho: Santo Tomás ante Jesús o ¿una María con Nicodemus?; Jesucristo condenado por el Pretor y escarnecido por los sajones al imponerle por cetro una caña y el Prendimiento. La cena en el reverso. En lado izquierdo: el Santo sepulcro vigilado por cuatro soldados y cuando comprueban que está vacío. Y en la cubierta: La Anunciación; ¿las Vírgenes cuerdas?; ¿Santa Marina?; *¿Noli me tángere?* y otro asunto, que confieso ingenuamente que no he sabido interpretar.

Las cuatro cabecitas de leones y las dos asas evidentemente son de época posterior a las planchuelas, y por su carácter quizá pertenezcan ya al siglo XVII.

Por ciertos detalles que he observado, conjeturo a la vez, que la precedente cajita, en el siglo XIII y posteriores, hasta el XVIII, se encerraba en otra arca de madera policromada, de unos 0,70 metros de longitud, por 0,43 ídem de ancho, la cual tuvo en su principio una cerradura de doble llave y de tres, últimamente.

La tapa de esa caja, en la que hay representada la figura del Salvador y dos querubines sobre fondo de oro y dentro de un marco de cabujones y dibujos de lacería, la descubrí en una de las paredes, del pasillo de la sacristía a la capilla de los SS. Corporales y la cerradura de triple llave se trasladó (así lo creo) a la actual urna, que hállase en el camarín. Esta es de madera, dorada, barroca, con dos angelotes, volutas y molduras de gran pesadez y mal gusto.

Una de las joyas de primer orden del tesoro de la capilla de los SS. Corporales, es la famosa custodia-relicario, de plata dorada, de 0,825 metros de altura, que figuró por vez primera en la exposición de arte retrospectivo, celebrada en Zaragoza (1) en 1908, la cual también

(1) *Zaragoza. Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, Exposición retrospectiva de Arte.* Edición oficial. Láms. 80 y 81, págs. 261 3.

reproducimos. Tiene el punzón zaragozano: CES. AVG., pero es obra de un artista, aunque avecindado en la capital de Aragón, de nacimiento barcelonés. Se llama *Pedro* o *Pere Moragues*, orfebre y a la vez escultor (1), quien hizo ésta por encargo del rey aragonés Pedro IV el Ceremonioso, cuyo retrato y el de la reina D.ª Sibilia, su consorte, aparecen como donantes en el reverso del relicario. Según documentos, dados a conocer por F. Martorell, se terminó en 1384.

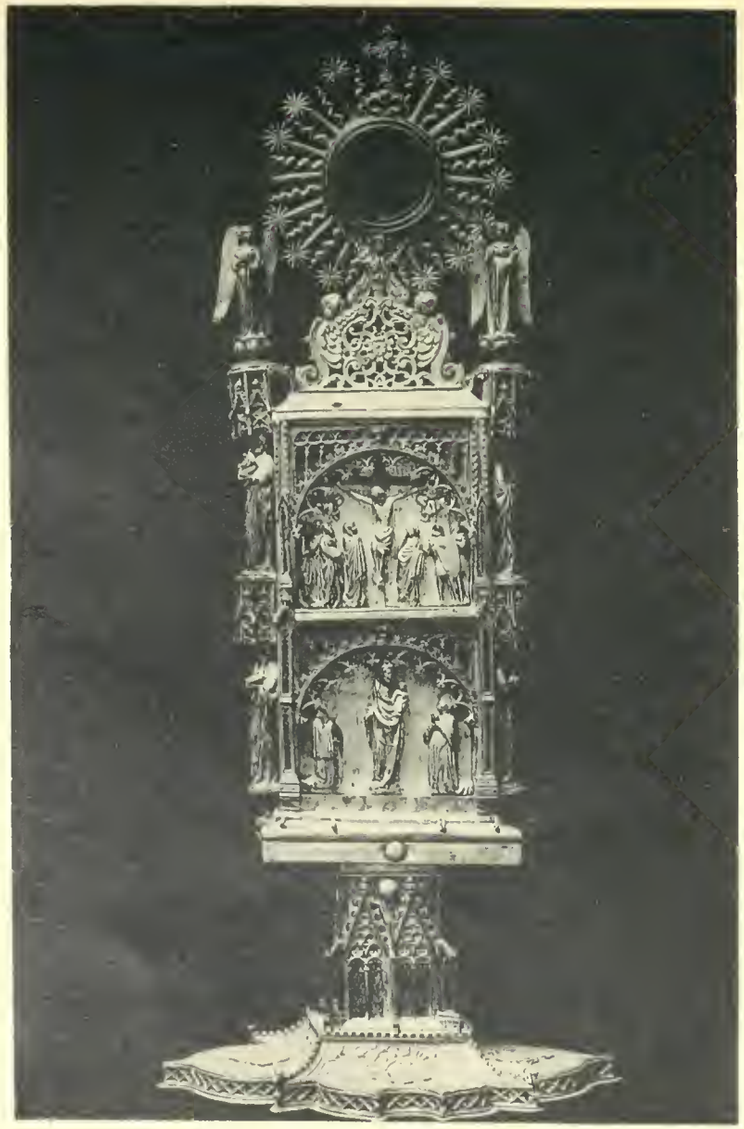
Decía antes en el reverso, porque en el lado opuesto a él existe un departamento con su puerta de doble hoja, en las que se ven seis escudos (idénticos al del pie de esta obra), con las armas reales esmaltadas en *champlevé*, en cuyo lugar (de dimensiones idénticas a las del relicario descrito, que contiene los SS. Corporales), se depositaba éste, en la festividad del Corpus, donde era venerado por los fieles, ya dentro del templo, en las funciones religiosas, ya durante la procesión, que en tal día se verifica por las calles y extramuros de la ciudad. Pero en 1892, el presbítero D. José de Calasanz y Fuentes, beneficiado que fué de Zaragoza y fervoroso devoto de los SS. Corporales, costeó y donó unas andas, con un tabernáculo de plata, de 0,59 × 0,45 metros, de escaso mérito artístico (2), con la finalidad exclusiva, de que sirviera dicho sagrario de urna, donde se llevara procesionalmente la primitiva cajita con el relicario que contiene el Santo Misterio. A partir de aquella fecha, la obra maestra de orfebrería que se expuso en Zaragoza, ya no se destina para los fines de la donación de Pedro IV, pues sólo es utilizada en tal acto religioso como custodia, colocándola encima de las andas y urna, regalo del referido presbítero.

Ya que incidentalmente hemos mencionado la procesión del día del Corpus en Daroca (único día en el año que de algún modo pueden estudiarse las joyas artísticas inherentes al culto del Santo Milagro, por cuyo

(1) Hizo varios monumentos escultóricos muy importantes en Zaragoza por encargo de D. Pedro IV, entre ellos el sepulcro de la madre del mismo Rey, D.ª Teresa, y al mismo se atribuye el famoso mausoleo del Arzobispo D. Lope Fernández, conocido por el *del cortejo de los llorones*, existente en la capilla de la Parroquieta de la Seo. Este Arzobispo le encomendó otras obras.

(2) Así lo confirman las cuatro escenas laterales que representan los SS. Corporales, San Vicente Ferrer, la mula con la Santa carga y la Misa de campaña.

En uno de sus lados se lee la siguiente inscripción: "Para honra y gloria del Santísimo Misterio le consagra este pequeño don, José de Calasanz Fuentes. Presbítero, año de 1892."



Establecimiento de Hauser y Menet-Madrid

DAROCA

Relicario donado por Pedro IV de Aragon.

Obra de Pedro o Pere Moragues

motivo tuve que hacer un viaje a ella), séame permitido recordar una de las impresiones estéticas más fuerte e intensa que he recibido en mi vida.

Terminadas las funciones religiosas de la mañana que se celebran con toda solemnidad en la colegiata, se organiza la procesión, saliendo ésta, cerca de la hora del mediodía, por la puerta llamada del Perdón. Ya este momento es de una sublimidad imponente, en particular el instante en que, sirviendo de fondo las bellas tallas y bajo-relieves que mandó labrar, en 1587, el arzobispo D. Juan de Aragón en dicha portada, aparece en el centro del cuadro las andas de plata con el relicario de Pedro IV, bajo el maravilloso palio de imagenería y tapiz que ostenta las armas del arzobispo Terrer, llevados, una y otro, por sacerdotes revestidos, todos ellos, con regios ornamentos de imagenería, que para sí querrían muchas de las más ricas catedrales de España, y en primer término, entre las hileras de los fieles, uno o más grupos de personas en torno de alguno o varios desgraciados epilépticos o histéricos, tenidos como endemoniados, poseídos de malos espíritus, de mal de ojo, etc., que se retuercen convulsivamente dando alaridos, voces guturales, imprecaciones y blasfemias a veces, que nos traen a la memoria la escena del cuadro de la Transfiguración del Señor, de Rafael. Fortuny, si hubiera presenciado este acto, seguramente hubiese hecho un cuadro portentoso de luz y colorido, porque es una escena digna de su paleta. La procesión, en cuya presidencia figuran las autoridades civiles de la ciudad, llevando como histórico tesoro el estandarte que enarboló Jaime II en la conquista de Valencia, del que sólo se conservan entre mallas algunos jirones, se dirige, después de cruzar varias calles de la ciudad, a extramuros de ella, a una explanada, donde en tiempo inmemorial se levantó *ad hoc*, ante una ermita del siglo XVI, una pequeña plataforma, de piedra sillería, llamada la *Torreta*. En ella, y en ese día, se armó antes una tribuna de estilo gótico y colocóse una mesa de altar, en la que llegando la procesión, se depositan los SS. Corporales, y se celebra una misa de campaña, con sermón, de tono vibrante, bélico, que siempre versa sobre el Santo Milagro. Terminada aquélla, un sacerdote, cubriéndose con un riquísimo paño de hombros, coge el relicario de los SS. Corporales y lo presenta a la vista por tres veces y a la adoración de todos los fieles, que, postrados de hinojos, los veneran, desparramados por el campo, repitiéndose de nuevo las desgarradoras y tristes imprecaciones de los endemoniados, que aspiran en este acto recobrar la gracia Divina. Para

mí es el instante cumbre de emoción y digno de conmemorarse. ¡Qué de color! Los campos, cubiertos de verde o de un rojo intenso por las arcillas ferruginosas, contrastando con la policromía de los ornamentos y ropa de iglesia refulgente, al ser herida por los rayos solares y de la indumentaria del pueblo más típica aragonesa, apenas influenciada por la moda universal moderna, y en último término, las murallas, torres y castillo de la ciudad, que determinan sugestivas rompientes de líneas. En el centro de ese fondo aparece una de las entradas del recinto amurallado, flanqueada por una torre octogonal; al lado derecho, las ruinas del castillo sobre un espolón gigantesco, acantilado, y luego, las torres que en otro tiempo se llamaron de San Jorge, del Aguila Blanca, de la Espuela del Jaque, de la Zoma, etc., acusándose sus almenas a distintos niveles, según su situación, porque las fortificaciones sin tramo que las interrumpa, escalan, recorren y descienden los dos cerros, colinas y sus cumbres que existen a un lado y otro de la ciudad.

Los paños bordados de los Reyes Católicos.—Ya expusimos al describir la capilla de los SS. Corporales, que en el camarín existen unos paños con ricos y regios bordados, tapizando los muros de él. También se hizo presente, que esta cámara es muy baja de techo, de pequeñas dimensiones y de figura irregular. Tiene un pequeño pasillo más estrecho en la entrada que al fin, midiendo éste 1,82 metros de anchura, 0,92 la parte superior o entrada y 0,76 de profundidad. Los muros laterales del camarín ocúpanle dos lienzos, siendo la altura de ellos 2,40 metros, 1,75 la longitud del de la derecha y 2,05 la del de la izquierda.

En esas telas se ve, en primer término, varias guirnaldas en sentido vertical, serpenteantes, constituídas por ramas de vid con uvas y pájaros; luego, dos figuras de ángeles, arrodillados, de semiperfil, llevando en sus manos una especie de cinta; debajo de ellas, acampan dos escudos de los Reyes Católicos, y, por último, se admira nueva franja vertical de vid a la vez serpenteante.

En el lado derecho de la pared del fondo del camarín se divisa otro paño con un busto de ángel, visto de frente, que sostiene los SS. Corporales, y hay un tercer escudo de los Reyes Católicos debajo de él. Además, en el mismo muro, en sentido horizontal y contiguo a la mesa del altar, una zona de bordados muy heterogénea, que representan la Paloma de la Sagrada Eucaristía, ramas de vid e imágenes de Santos, éstas, de retales procedentes de franjas de casullas, de imaginería, del siglo XV.

Clichés J. Cabré

Unos de los Paños bordados Donacion de los Reyes Católicos

Fototipia de Hauser y Menet, Madrid

El Palio donado por el Arzobispo de Zaragoza D. Martin Terrer

DAROCA

Camarin de los S. S. Corporales

Por fin, en el pasillo hay otras cuatro fajas verticales, dos en cada lado, de dibujos serpenteantes, idénticos a los precedentes que hemos reseñado.

Los escudos reales miden de alto: 1,00 y 1,13 metros, respectivamente; los ángeles, arrodillados: 1,13 y 0,97; el de busto, 0,82, incluyendo el gráfico de los SS. Corporales.

Figuras de ángeles, adornos florales y pájaros, así como los escudos están bordados en gran realce, en sedas de colores e hilos de oro, sobre terciopelo encarnado de seda, y la contemplación de ellos produce un efecto mágico, por su buen estado, riqueza material y artística. En la diadema que llevan los dos ángeles, de rodillas, en otro tiempo se engarzó un cabujón o piedra preciosa, que ha desaparecido.

De dichos bordados sólo reproducimos en este artículo, el ángel, arrodillado, del muro lateral derecho y parte superior del escudo, el que no ha podido ser fotografiado por completo y conjuntamente con el ángel, porque no hay espacio material en el camarín para colocar *ad hoc* la máquina fotográfica.

El dibujo de estos bordados revela un arte puramente flamenco, y no creo disparate el creer, que los cartones o diseños para dicha obra deben atribuirse a uno de aquellos artistas, de reconocida fama, venidos a España de Flandes, pintores de cámara de los Reyes Católicos, a quienes ni una sola obra de las que hoy día existen, la más severa y concienzuda investigación moderna, les ha podido atribuir (1).

¿Se fabricaron tales bordados con destino a este camarín? Hay que descartar en absoluto dicha suposición. Obsérvese, entre otros detalles, que al ángel que reproducimos, le falta una mano, sacrificada al tapizar el camarín.

Deduzco, modestamente, que dichos paños han pertenecido a un fondo de altar de campaña (las figuras de ángeles, arrodillados y sus

(1) Puede suponerse muy bien, que Pedro de Bruselas, célebre bordador, residente en Zaragoza en el último tercio del siglo XV, dado el origen y estilo de los bordados del camarín de Daroca, sea tal vez el autor de los mismos; mas ateniéndose a los datos publicados por Abizanda en su obra *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón,* tomo I, pág. 286, por los que sabemos, que el referido Pedro firmó un contrato de aprendizaje en 1485 con Pedro Barrasa, bancalero, también vecino de Zaragoza, hay que descontar que a él puedan pertenecer.

Parece muy lógico que los Reyes Católicos, al encargar una obra de esa importancia en el principio de su reinado, se dirigirían a un maestro y no a un aprendiz, por muy notable que fuera y de porvenir.

escudos a las bandas laterales y el representado de busto al dosel del mismo), de uso particular de los Reyes Católicos, los cuales, antes de emprender el asedio y conquista de Granada, los donaron, al implorar la gracia Divina para el triunfo de sus armas, a la capilla de los SS. Corporales con destino a la decoración del camarín.

En efecto: entre los cuarteles de sus escudos no aparece aún la simbólica granada, como luego la añadieron esos monarcas al de otras ofrendas de los mismos, a los SS. Corporales, que en breve describiremos en este artículo. De donde infiero, que tal vez se efectuaría esta donación, próximamente hacia el año 1490.

Debemos hacer presente, que los anteriores bordados, en la actualidad se destacan sobre fondo color crema, sobre tela de seda de damasco blanco sucio, la cual ha sufrido bastantes restauraciones, debido a la humedad, que en ciertas ocasiones ha invadido los muros del camarín, opinando, que en el siglo XVIII fué quizá cuando las figuras de ángeles y escudos se trasladaron del terciopelo encarnado a la tela de damasco. Así parece corroborarlo el estilo que acusan las flores y el relicario con los SS. Corporales, que sostiene el ángel del fondo de la estancia sacra, bordadas directamente en el damasco.

Los retratos de los Reyes Católicos y de sus hijos los infantes don Juan y D.ª Juana.—Quadrado, en el tomo de Aragón, que antes se citó, dice en la pág. 602, que los Reyes Católicos "colocaron sus propias efigies arrodilladas encima de la puerta *Nueva*, que más tarde, eregida en principal por la restauración, amoldóse al tipo greco-romano".

¿De dónde sacó este dato Quadrado? En la portada principal de la colegiata, que es la puerta *Nueva* a que se refiere, y que su estilo responde a principios del siglo XVII, no hay en ella hueco alguno donde se infiera que se colocaran dichas imágenes reales. Por otro lado, varios autores antiguos que describen este templo, entre los que merecen citarse Andrés Celaya (1) y Juan Antonio Rodríguez (2), tampoco hacen referencias a tales retratos escultóricos.

(1) *Historia de la ciudad y de la Santa iglesia colegial de Daroca*, 1629-1675. Madrid, 1879.—*Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico en el año 1629, a ruego de Andrés Celaya, para la librería manuscrita del Conde de Guimerá.* Madrid, 1878.

(2) *Antigüedad célebre de la Santa iglesia colegial de Santa María la Mayor de Daroca*, por D. Juan Antonio Rodríguez y Martel, canónigo. Año 1675. Madrid, 1877.

Clichés [illegible]

Fototipia [illegible] y Martín, Madrid

DAROCA

Capilla de los S. S. Corporales.

Figuras orantes de los Reyes Católicos y de sus hijos D. Juan y D.ª Juana

Pero si nos atenemos al refrán que "cuando el río suena, algo lleva", la tradición que recogió Quadrado en su viaje a Daroca, también en algo se fundaría. Y en efecto: se han descubierto los retratos de los Reyes Católicos y una puerta *Nueva*. Ahora bien; tales efigies no son escultóricas sino en pintura, ni la pretendida puerta es la principal de la colegiata. Se trata de aquélla que mandaron hacer de *nuevo* los Reyes Católicos después de la Conquista de Granada, para cerrar los vanos de los arcos del *jubé*, o el tabernáculo de la capilla de los SS. Corporales, en cuyas puertas retratáronse orantes, con sus hijos, D. Juan y doña Juana.

Yo deduzco, que tales puertas se retiraron muy pronto de su sitio, ya porque la capilla tenia la verja de hierro que hemos descrito, o porque serían muy incómodas para los actos del culto, y aplicáronse a otro destino.

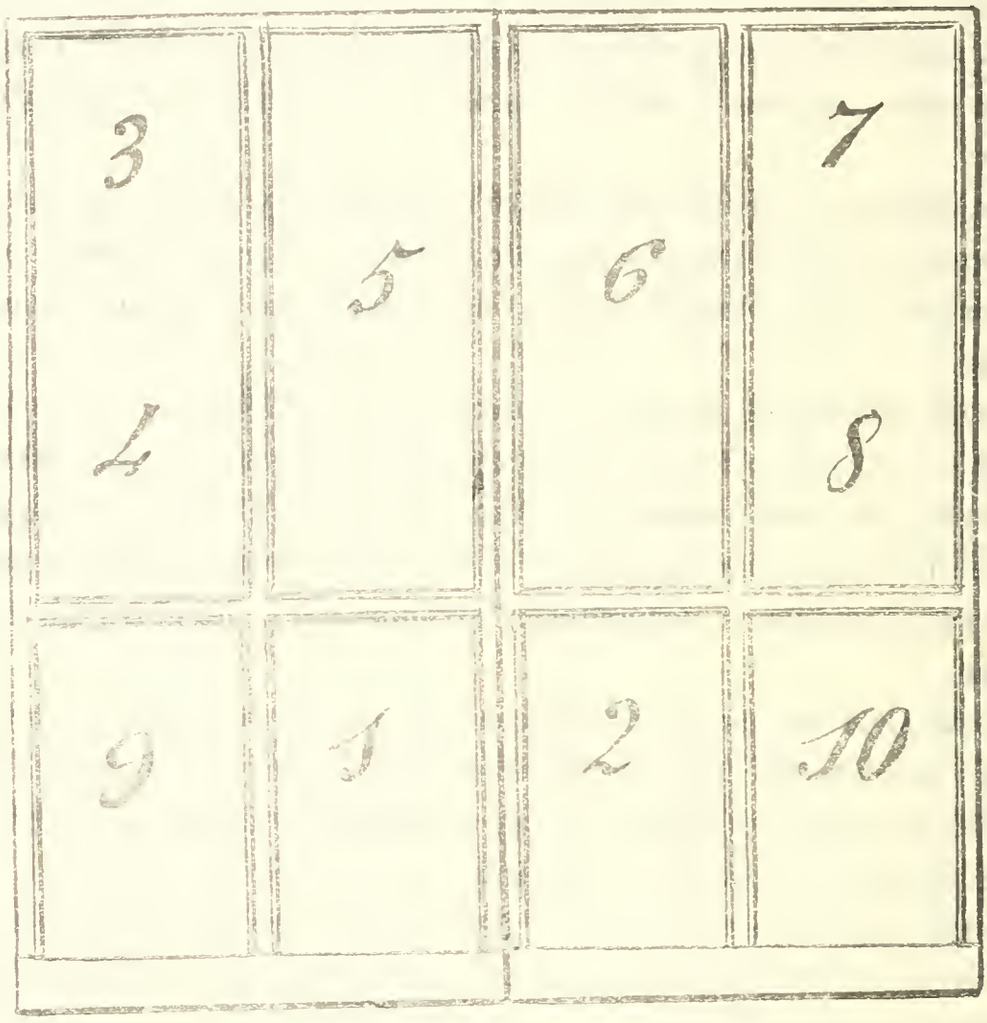
En la actualidad cierran un armario, situado en la trasera de la capilla del arzobispo Terrer, donde existe un desván de poca anchura e iluminado por una ventana por donde penetra el Sol y los agentes atmosféricos, que dan de pleno sobre las famosas pinturas, por lo que están llamadas a desaparecer, si Dios y los hombres no lo remedian.

Hasta hace muy poco, una espesa capa de cal recubría los retratos reales y las otras escenas que decoran las puertas, y el azar hizo que, en 1919, se desprendiese un poco de aquella cal y dejase al descubierto un pedacito de las primitivas pinturas.

Como el párroco-arcipreste de Daroca, D. José M.ª Gil Oroquieta, es uno de los sacerdotes más cultos e ilustrados del arzobispado de Zaragoza y gran entusiasta y protector del arte, y buena prueba de ello es su celo reuniendo en la colegiata las obras más famosas de las restantes ex parroquias de la ciudad, el haber restaurado la iglesia de San Miguel, en la que tomó parte activísima, etc., etc., llamóle la atención aquel descascarillado y al instante procedió con sumo cuidado a levantar el manto de cal, viéndose recompensado altamente al descubrir los retratos, que describimos de los Reyes Católicos.

En las puertas de referencia, el enjalbegado recubría, además, las siguientes composiciones, en la disposición que se indica en el croquis que acompañamos. Núm. 1: El retrato de D. Fernando (véase su gráfico

en este mismo artículo) y el del infante D. Juan (1). Tiene por fondo un brocado de oro y carmín, recubriendo una hornacina, de la que aparece al descubierto la concha. Núm. 2: D.ª Isabel con la infanta D.ª Juana, sobre fondo morado y oro. El retrato de la Reina, como se aprecia en la reproducción, presenta bastantes mutilaciones, hechas con anterioridad al enjalbegado. Tanto la tabla de la Reina como la del Rey están incomple-



tas, a causa de que fueron sus partes inferiores aserradas en el acoplamiento al armario en que todavía se conservan. Además, un tablón de 18 centímetros de altura recubre las rodillas de las cuatro imágenes. Núm. 3: El diácono Mateo Martínez, celebrando el Santo sacrificio de la Misa, en el campamento del Puig del Codol. Núms. 4 y 8: Dos grandes escudos de los Reyes Católicos, sostenidos por dos ángeles, respectiva-

(1) En la reproducción del retrato del rey D. Fernando que publicamos, sólo se ve parte de la cabeza del infante D. Juan, debido a que el objetivo fotográfico no pudo alejarse lo suficiente para obtener toda la imagen de él conjuntamente con la del monarca católico. No existe espacio apenas entre el armario y la pared, situada enfrente.

Clichés J. Cabré

Fototipia de Hauser y Menet -Madrid

DAROCA

Tapa de madera policromada de la primitiva caja-urna donde se guardaban los S. S. Corporales.

mente. Núms. 5 y 6: Otros dos ángeles con los SS. Corporales. Núm. 7: El sacerdote escondiendo las Sagradas Formas. Núm. 9: La batalla de Chio. Núm. 10: El sacerdote mostrando a las tropas el Santo Milagro. Miden los tableros inferiores, prescindiendo del tablón mencionado, 1,05 × 0,54 metros, y las del cuerpo superior 1,42 × 0,54 ídem. Aún conservan las puertas algo del herraje primitivo, con mucho carácter de época.

¿Cuál es el autor de estas pinturas y cuándo los Reyes Católicos las donaron a la capilla de los SS. Corporales?

Respecto al segundo extremo, el existir ya el símbolo de la granada en los dos escudos reales que sostienen los ángeles, nos demuestra, que fué a raíz de la entrega por Boabdil de la plaza de referencia de Andalucía a los monarcas cristianos, y en cuanto al primero, hay muchas probabilidades, que se deben al pintor de cámara de D. Fernando de Aragón, Pedro de Aponte, que estuvo en 1491 con su Rey en el asedio de la misma plaza árabe.

Opino, con cierta reserva, que se aprecian dos técnicas y por ende dos manos en las pinturas de dichas puertas. Los retratos de los Reyes Católicos, sin duda alguna, dentro de su mediocridad, acusan un perfeccionamiento mayor que las restantes escenas, las cuales muy bien pudo pintarlas, o ya un discípulo de Aponte, o uno de aquellos artistas, con quienes celebró el mismo tantos contratos para llevar a cabo, conmunadamente, empresas de mayor importancia, entre ellas, algunos retablos citados por Abizanda.

Como de Pedro de Aponte no se conoce todavía obra suya concreta, nos vemos imposibilitados de establecer paralelismos artísticos con los retratos de Daroca. A falta de ese medio, invadimos el campo de los comentarios para buscar argumentos que apoyen nuestra hipótesis. Sirva de primero, aunque no sea de gran fuerza, el haber ido Aponte a Granada, como pintor de cámara de los Reyes Católicos.

Si realmente las tablas de San Lorenzo de Huesca, de las que hay referencias también, que las hizo pintar D. Fernando de Aragón para el retablo mayor de dicha iglesia, a Pedro de Aponte, son de este artista, como cree Ricardo del Arco (1), ¿por qué no atribuirle los retratos de Daroca al mismo, cuando entre unas y otras pinturas no existe gran disparidad de estilo y factura? El relativo mérito de las regias imágenes

(1) "El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte. Tablas inéditas". Revista: *Arte Español*, tomo I, págs. 106-125.

pictóricas de los SS. Corporales, sólo ayudaría a rebatir la leyenda, que Aponte era a últimos del siglo XV un artista de primera magnitud y dentro de las corrientes culturales emanadas de Flandes. En tal época aquel pintor conservaría aún gran parte del arcaísmo artístico, indígena, que imperaba en Aragón.

Mi buen amigo y célebre crítico de arte, el Sr. Cantón, subdirector del Museo del Prado, opina que la tabla de San Vicente, que Savirón trajo de Zaragoza para el Museo Arqueológico y que hoy día figura en el Museo de Arte antiguo Nacional, es obra de Pedro Aponte y pertenece, ateniéndose a los documentos que publicó Abizanda (1), al retablo que con Aniano, en 1511, se comprometió a pintar para la capilla del Arcediano de la Seo. Me parece ver entre aquella tabla y los retratos de los monarcas de Daroca, un indudable estilo artístico, aunque más perfeccionada la obra primera que las segundas. ¡No en balde éstas son mucho más antiguas que la de San Vicente, por lo menos, en más de veinte años!

El resto del tesoro artístico de la Colegiata.—Por haberse fusionado en la parroquia mayor de Santa María las restantes de Daroca y por ende, trasladado a ella sus riquezas artísticas en todos sus órdenes (2), como ya dijimos, es muy difícil ahora separar de su tesoro las joyas que han pertenecido exclusivamente a la capilla de los SS. Corporales.

En cuanto a las que entran en el grupo de la orfebrería, algunas indican ser donación de los Reyes Católicos y otras de la nobleza o por particulares. Mencionaremos, entre las que tienen cierto interés artístico o arqueológico y como pertenecientes al culto de la capilla del Santo Milagro, una bandeja de plata de forma ochavada, con labores, del siglo XVII, en cuyo centro aparece sobrepuesta una placa con las armas de los Reyes Católicos. Tiene el punzón: ZARGZA, y mide el diámetro de ella 0,415 metros. (Véase el catálogo pequeño de la exposición de Zaragoza, sala VI, núm. 125.) A la donación de un noble debe atribuirse la jarra, que también figuró en la misma exposición (núm 236, sala VI, lám. 72 del catálogo ilustrado), con escenas de caza repujadas, de la que su altura es 0,37 metros.

En cruces procesionales hay varios ejemplares. Una procede de la

(1) *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, tomo I, pág. 25.

(2) Las referentes a pintura del siglo XV, constituyen un verdadero museo de arte cuatrocentista aragonés, que pueden ser objeto de otras monografías. También las hay del XVI, verdaderas joyas italianas y flamencas.

parroquia de San Pedro. Es de plata dorada, del siglo XV, tiene el punzón de Morella y mide de alto 0,74 metros. Otra, también de plata dorada, del XV, con esmaltes translúcidos, punzón de Daroca y su altura alcanza 0,78 metros. Y una tercera, de plata dorada, también con esmaltes translúcidos de principios del XVI, en la cual no vi el punzón.

De las custodias citaremos tan sólo dos: La de plata dorada que ostenta el escudo de Daroca y la efigie de Santo Tomás, en esmalte, y la inscripción "Franciscus Pardos de Bernabé juris..... ℞ Dr." "In honorem tanti sacramenti. D. O. &. C.", la cual mide de alto 0,70 metros y es ya del siglo XVII. Y la del XVI, con los SS. Corporales esmaltados, de plata dorada, de 0,71 metros de altura y con el punzón SED.

Los cálices más interesantes arqueológicamente, son dos góticos, de plata y esmaltes, ambos del XV y punzón de Daroca.

También es útil recordar un "lignum crucis", de plata dorada, del que la cruz es de cristal de roca, pertenece al siglo XVI, su altura alcanza 0,41 metros y se atribuye al orfebre Picardo, por existir su punzón.

Un relicario, de plata dorada, de principios del XVI, con el punzón IF DAR y de 0,36 metros de altura.

La cajita de plata dorada, con labores repujadas, del siglo XV, con dos punzones, uno de Daroca y otro con una corona; mide 0,12 × 0,06 y 0,10 metros.

La tacita de porcelana, de China, con pie y asas de plata, de estilo del más bello renacimiento, de 0,87 metros de altura.

Los dos portapaces de plata, ambos de 0,11 metros de altura, que uno de ellos tiene la imagen del Salvador bendiciendo, es del renacimiento con reminiscencias del gótico, con su punzón muy complicado de leer, y en el otro existe la figura de San Pedro, perteneciendo todo él al renacimiento más bello.

Por último, no debemos olvidar como quizá oriunda del mismo culto, aunque hoy no está en la capilla de los SS. Corporales, la araña de bronce, con 16 arandelas y la Virgen en el centro, que se atribuye al siglo XIV y que también figuró en la mencionada exposición aragonesa (sala III, núm. 14 del catálogo pequeño).

De dicho tesoro llama poderosamente la atención, aparte, el gran lote de ornamentos de iglesia: capas, dalmáticas, casullas, paños de hombros y de púlpito, palios, etc., etc.

Entre los palios, el más rico y de interés artístico, es el que donó el

arzobispo Terrer (1), el cual reproducimos en este artículo. Las bandas son de terciopelo encarnado, sobre el que se bordaron motivos florales en oro al realce, los escudos del Arzobispo y otro, con el emblema del Santo Milagro. El resto, de tisú amarillo, habiéndose representado en el centro una custodia bordada en oro, que sostienen dos ángeles de rodillas, en cuya labor de tapiz intervienen tonos verdosos, rosáceos y azules. Mide 3,70 × 2,15 metros, los ángeles 1,05 y la custodia 0,92.

En la exposición de Zaragoza mencionada figuraron, de la Colegiata de Daroca, varias piezas de los ternos de la misma: tres capas, tres dalmáticas y cuatro casullas, todas ellas de imagenería, y pertenecientes a los siglos XV y XVI, las cuales sólo eran una mera representación de lo que existe en aquella colegiata. Entre los ternos mejores, hay uno que es de terciopelo granate, gótico, cuya capa ostenta en el capillo la imagen de San Miguel; otro, de seda amarilla, con motivos de oro rizado y bordado sobre hilos de oro, de una belleza extraordinaria en su imagenería, obra del siglo XVI; un tercero, también de seda amarilla, con la piña característica del XVI, de labor que llaman veneciana, con composiciones casi tan bellas como las del anterior, y con los emblemas de los SS. Corporales; otro, similar al que el arzobispo Terrer donó a la catedral de Teruel, etc., etc. De época un poco más moderna, hay uno de damasco encarnado, con el escudo de los Condes de Heredia.

Por no alargar más este artículo nos abstenemos de describir los paños de hombros, de púlpito, de atriles, etc., etc.

JUAN CABRÉ

(1) Este venerable prelado fué uno de los más fervientes adoradores del Santo Misterio y entusiasta Mecenas de Daroca. Hizo construir al lado de la capilla de los SS. Corporales, otra a la advocación de la Virgen, la cual se terminó en 1609. El retablo es de madera policromada, consta de tres cuerpos y acusa muy buen estilo. Los muros de la capilla los decoró con un zócalo de azulejos azules y amarillos, sobre el que se desarrolla una cenefa de amorcillos y cariátides, pintada en blanco y negro, y otras composiciones a todo color, en su mayoría desaparecidas. La portada de la capilla es plateresca, muy suntuosa y rica, como la verja fundida en bronce. En el centro de la capilla existe su sepultura, cubierta con una lauda de bronce, bastante bien conservada. En la colegiata figuran dos retratos de este personaje: uno en la sacristía de los beneficiados, vestido de canónigo, y otro, en la sacristía principal, de obispo, de tamaño natural, como el anterior, con la siguiente inscripción: "R.mo Sr. D. Martín Terrer, Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de Estado de su Magestad. Año 1621. Etatis suae 85."

292

Vista general.

Restos del Claustro.

Puerta moderna.

Otra puerta.

Cliché del Conde de Polentinos.

Interior de la Iglesia.

Fototipia de Hauser y Menet, Madrid

Entrada de la Iglesia

MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE CELORIO (OVIEDO).

EL ANTIGUO MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE CELORIO EN EL PRINCIPADO DE ASTURIAS

En la historia general de Asturias y del Concejo de Llanes tratan los autores, con más o menos extensión, de este monasterio de Celorio, sin dedicarle preferente atención, no obstante su venerable antigüedad y la importancia que tuvo entre las demás Casas de la Orden benedictina.

Justo es que nosotros le rindamos tributo de admiración, y haciendo justicia a sus méritos le dediquemos nuestra atención, no escribiendo, precisamente, su monografía, pero aportando datos que pudieran servir para completarla.

A corta distancia de la villa de Llanes y a la vera misma del mar se halla emplazado el Monasterio que estudiamos y que fué antaño Colegio de Artes de los hijos de San Benito y es hoy Casa de Ejercicios de los hijos de San Ignacio. La situación es, en extremo, pintoresca; la feracidad del terreno, el verdor siempre fresco de nuestros campos asturianos, la profusión de arbolado, las altas cordilleras que limitan por una parte la vallada, y por la otra los escarpados de la costa y lo apacible de pequeñas playas, todo contribuye a poner una nota de color en la hermosura de aquel conjunto que sirve de emplazamiento al antiguo Monasterio. (Vista general, núm. 1.)

Su fundación y vicisitudes

En el siglo XI dos poderosos señores de Asturias levantaron aquel templo, según reza una inscripción publicada por Foronda en su obra *De Llanes a Covadonga.*

El mismo autor afirma que "no fué monasterio de benedictinos desde su fundación, ni se sabe fijamente la época en que de él se hicieron cargo los monjes".

Según datos inéditos que he podido recoger en el archivo parroquial de Llanes, el Monasterio lo fundó Fernando el Magno; lo dotó su nieta

Doña Urraca, dándole en propiedad todas las cercanías del Monasterio en sufragio del alma de su padre, Alfonso VI, y su mujer Doña Constanza. Constan estos datos en "el libro que llaman becerro desta iglesia, y se compone de veintitres ojas en pergamino; es un apeo de las heredades de ella y otras cosas muy interesantes". De este libro fué hecha una copia o traslado en el año 1450 (1).

De lo dicho se deduce que el Monasterio fué de fundación real y como tal figura ya desde el siglo XI. Además, en el *Libro de misas y funerales del monasterio de San Salvador de Celorio* (2), se lee: "día 22 de Enero. Vigilia, misa y responso cantado por los S. S. Reyes Catholicos Fundadores y Bienhechores de este Monasterio desde el año mil de su fundacion en adelante".

Poseía el convento cuantiosos bienes en todas aquellas cercanías y hubo de luchar y sostener de continuo pleitos y litigios contra poderosos señores que, validos de su influencia, querían avasallar los derechos del Monasterio. El abuso de los nobles llegó a tal punto, que en el siglo XIV (era 1418) el abad D. Juan Martínez hubo de quejarse al rey D. Juan I, en las Cortes de Soria, pidiendo protección contra tales desafueros, y otórgasela, generosamente, el Rey por carta real, que hemos visto y que a nuestra disposición han puesto los herederos del Sr. Parres Sobrino, junto con otros interesantes documentos que poseen en el archivo de aquella casa.

(1) En el libro I, cap. V de *Las Constituciones de la Orden de San Benito*, impresas en 1706, leemos: "Los Abades y presidentes de Monasterios, guardaran orden y asiento en el Capitulo general por la antigüedad que les esta dada a sus casas que es la siguiente". Y en ese orden se asigna en el coro derecho el puesto 17 a San Salvador de Celorio, con anterioridad a Nuestra Señora de Obona a Cornellana y San Pedro de Villanueva, monasterios todos benedictinos de Asturias. Habiendo sido fundados todos estos monasterios hacia mediados del siglo XI, correspóndele aún a Celorio alguna mayor antigüedad, según el citado capítulo de las Constituciones.

(2) "Encabezado de las misas que deben celebrarse por los aniversarios fundados en este Colegio de S. Salvador de Celorio." Manuscrito propiedad de los hermanos Pesquera. Entre otras varias fundaciones de misas, además de la ya citada, leemos: "3 Abril. Misa rezada por Dna Alphonsa Obequis, vecina de Parres, fundose era 1132." "Julio, domingo siguiente al dia 16, misa solenne con sermon y procesion por la plazuela, si el tiempo lo permite, y si no, por el claustro." "Dia siguiente, lunes. Vigilia y misa por los hermanos difuntos del Carmen, con asistencia de seis u ocho monges. Ambas misas y sermon son de cuenta de la Casa."

En el año 1544, a petición de los Caballeros y vecinos de Llanes, se unió a Celorio el monasterio de San Antolín de Bedón, según consta de Bula pontificia, expedida por el Papa Julio III, quedando San Antolín convertido en priorato y residencia de un monje que atendía las necesidades espirituales de los vecinos de aquellos contornos (1).

Con este motivo se centralizaron en Celorio todos los derechos y prerrogativas del extinguido monasterio de San Antolín.

Según datos tomados del citado *Libro Becerro* de la parroquia de Llanes, la Comunidad de Celorio tenía derecho de presentación y percibía diezmos en Celorio, Barro, Nembro, Balmori, parte de Poo, y en Pria, Vibaño, Caldueño y San Miguel de Ontoria, que eran de presentación del Abad de San Antolín.

No ejercía directamente el Monasterio la jurisdicción parroquial de Celorio, que estaba a cargo de un clérigo secular designado por el Obispo con el título de "capellán de Santa María de la Capiella", que tal era el nombre de una de las capillas de la iglesia del convento, y en la que no tenía jurisdicción alguna la Comunidad, antes bien, había de contribuir con diez fanegas anuales para ayuda del capellán. Para evitar discordias que había entre el clérigo sirviente, el Obispo y el Monasterio, el Papa Paulo III expidió una Bula en el año 1538 (2) uniendo el curato de Celorio a la iglesia del monasterio de Celorio, con exención del Ordinario, no obstante las disposiciones apostólicas, "con facultad al Abad para poner por cura, monje o clérigo, y sólo con su licencia administrar sacramentos sin licencia del Obispo, el cual no tiene jurisdicción ordinaria allí".

Para dar cumplimiento a esta disposición apostólica levantóse la siguiente acta de posesión:

"Reunidos en el portal del monast.º de Sant Salvador de Celorio que es de la horden de Sant Benito, a doze días del mes de diziembre del año del nascimiento de ntro. señor ichs xto. de mil e quinientos e quarenta un años, en presencia de mi el scribano e notario público e testigos de yuso scriptos, el reverendo fray a.º de Santpedro presidente del dicho monast.º, e fray Andres ..... presentaron por mi el scribano al rev.dº Diego Colsa, vicario de la vicaria de Llanes por el Obispo de Oviedo, una bula apostolica de ntro muy sancto padre Paulo tertio, e luego en pos della un proceso en pergamino de cuero en lengua latina

(1) Archivo de Parres Sobrino.

(2) Idem íd.

con un sello de madera e cera, e asi presentado dixeron que pedian al dcho Diego Colsa que por virtud de dchas bulas e proceso les diese en nombre del dcho monast.º la posesion corporal e actual de la capellanía e beneficio curado de la iglesia parrochial de Sancta Maria de la Capiella, intramuros de dcho monast.º, contenida en las dchas bulas e procesos E luego el dcho Diego Colsa queriendo cumplir los mandamientos apostolicos, tomo luego por la mano al dcho reverendo presidente e lo metio por las puertas de dcho monasterio por donde se entra a dcha iglesia de Sancta Maria de la Capilla e le abrio e le entrego la entrada y salida de las puertas, e le dio en señal de posesion las llaves de los hornamentos, e libros, e calices e taño la campana, e por alli dixo que les daba y les dio posesion de dcha Iglesia y beneficio, ... fueron testigos fray Juan de Caraca, monje del monast.º de Santo antolin de bedon....."

Continuaron, sin embargo, las contiendas con Obispos y Arcedianos sobre derechos de visita, que el Abad, a su vez, consideraba atentatorios de la exención apostólica que habían obtenido. La política y discreción del Obispo D. Juan Alvarez Caldas puso término a tales desavenencias, teniendo una concordia en el año 1609 con el Abad y accediendo a no visitar la pila, ni revisar los libros y reservándose tan sólo la visita y corrección de parroquianos en una de las capillas del Monasterio y para este objeto se designó la de San Pedro.

En el año 1562, siendo Abad de Villanueva, en Cangas de Onís, Fray Juan de Escobar, se trató de anexionar este Monasterio de San Pedro de Villanueva al de Celorio, fundándose en lo exiguo de las rentas de Villanueva que apenas bastaban para el sustento de los dos o tres monjes que allí vivían. No se llevó a cabo dicha anexión por haberse opuesto a ello Carlos I en carta real promulgada en 1564 (1).

Los primeros Abades

En el *Teatro Monástico* del P. Argáiz y en las obras escritas por los cronistas de la Orden, se dan noticias más o menos sucintas de los Abades comendatarios que presidieron el convento hasta 1517, en que empieza el primer Abad de la reforma de la Orden de San Benito; a partir de esta fecha no está bien clara y precisa la cronología de los Abades,

(1) *Reseña histórico-descriptiva del monasterio y parroquia de San Pedro de Villanueva*, por Ceferino Alonso González, págs. 46 y 134.

ni es fácil aclararla por haberse extraviado documentos que pudieran servir de orientación.

Entre los primeros Abades comendatarios encontramos los nombres de Pedro y Lázaro, en la segunda mitad del siglo XI. Con motivo de un ruidoso pleito sostenido por el Abad y monjes de Celorio en 1763, contra el cura de Porrua y el beneficiado de Llanes, sobre división del lugar de Poo en tres porciones que habían de pertenecer a Porrua, Llanes y Celorio, respectivamente, hubieron de compulsarse documentos del Monasterio—que se oponía a la división—de las eras de 1084, 1191 y 1230, en los que constan los nombres de Pedro y Lázaro como Abades "de Zelorio en el Valle de Aguilar" (1).

En el año 1212, siendo Abad D. Rodrigo, se trajeron al Monasterio importantes reliquias que, depositadas en una arqueta, se colocaron en el altar mayor. Jovellanos, en sus *Diarios*, atestigua haber visto dicha arqueta.

Como es fácil seguir el catálogo de todos los Abades hasta el siglo XVII, en cualquiera de las obras escritas por los cronistas de la Orden en España, me limitaré a consignar tan sólo el catálogo de los últimos y obras por ellos efectuadas, cosas ambas que permanecen inéditas y que pude entresacar del "Libro de Depósito", "Libro de Consejo" y "Libro de Funerales" que, junto con otros papeles y libros muy curiosos, obran en poder de los hermanos Pesquera, de Posada, y que, galantemente, han puesto a mi disposición para hacer este trabajo.

Abades del Real Monasterio de Celorio desde 1789 a 1835

P. M. Fr.	Facundo del Llano	1789-93
—	Gerónimo González Piloña	1793-97
—	José Samaniego	1797-801
—	Juan Iñíguez	1801-5
—	Manuel Iglesias	1805-14
—	Bernardo Samaniego	1814-18
—	Miguel Godos	1818-22
—	Bartolomé Conde	1822-24
—	Benito Briones	1824-28
—	Ramón Alegría	1828-32
—	Albito Petite	1832-35

(1) Archivo de Parres Sobrino.

Durante el cuadrenio del primero, ninguna cosa especial se realizó ni mencionan los libros, sino es un largo y costoso pleito que el Abad Fr. Facundo hubo de sostener y perder con D. Felipe López de Mijares, cura párroco del lugar de Porrua, sobre la parroquialidad y feligresía de Joaquín Sordo (1).

Estado actual de la iglesia y Monasterio

Quien atraído por el nombre de Celorio llega a la estación así denominada en la línea de los Económicos y ve a corta distancia la cuadrada y elevada torre y la extensa superficie del que fué Monasterio, no puede creer que nada exista allí que hable de pasadas centurias. Y, sin embargo, tal es la realidad; continuas y sucesivas reedificaciones han dado al traste con todo aquello que pudiera llevar el sello de un estilo arquitectónico. Por *verdadero milagro*, dice Quadrado, se ha salvado del espíritu innovador y destructor de los Abades, el arco de ingreso a la iglesia (fotografía núm. 2), que nos da una pauta para suponer lo que sería el resto del edificio, destruído y de nuevo reedificado de una manera caprichosa—lo mismo que el Monasterio—durante el tiempo que rigió a la Comunidad Fr. Benito Briones y Fr. Bartolomé Conde, como se puede leer en el relato que hacen los manuscritos de las obras emprendidas por éstos y otros Abades.

Ni inscripciones, ni lápidas, ni capiteles, ni detalle alguno dejaron que nos hable del Real Colegio de Artes de San Salvador de Celorio. Ni siquiera tuvieron la advertencia de consignar y describir lo que ellos mandaran destruir, tomándose, sin embargo, buen cuidado de anotar y ponderar las obras por ellos efectuadas.

Al relatar los hechos realizados por los últimos Abades durante el tiempo que ejercieron sus cargos, encontraremos muy curiosas noticias relacionadas con el convento y con las iglesias parroquiales comarcanas, y a la vez lograremos nuestro propósito de recoger y archivar estos datos que completan la historia de aquella casa benedictina, que dejó de ser tal en el tiempo de la exclaustración para pasar a ser propiedad particular, junto con sus bienes, de D. Juan Abarca y Sobrino, y que hoy, después de recientes reformas, es casa de Ejercicios de San Ignacio, siguiendo la iglesia, con completa independencia del resto del edificio, destinada al servicio parroquial.

(1) Archivo parroquial de Llanes.

P. M. Fr. José Samaniego (1797-801).

Fué elegido más tarde general de la Orden. Componíase en su tiempo la Comunidad de Celorio de "27 religiosos, dos señores franceses, cuatro estudiantes, dos chicos de misas, carretero, espolista, pastor, cocinero y ayudante, hortelano". En las cuentas de su cuadrenio, visadas por el general Fr. Buenaventura Ordóñez, dice "se gastaron 1.029 cameros y 2.189 cántaros de vino. Tuvo de ingresos 504 446,24 reales. Ascendieron los gastos ordinarios y extraordinarios a 457.827,17 reales".

Obras.—Se hizo pórtico nuevo, capaz en la iglesia de Berodia y se sacaron los cimientos de la pared Norte de dicha iglesia. Se ayudó a los vecinos de los Carriles con 1.700 reales y 12 celemines de maíz para alargar la iglesia. Se mejoró el prado de la casa, desmontando junto a la cocina más de tres días de bueyes; se sacaron muchas peñas y se echaron en la laguna más de 1.000 carros de piedra menuda. Se hizo una división en el cueto y se plantaron en él muchas encinas. Se plantaron más de 6.000 árboles de castaño, chopo y negrillos en la horma del Peredí y castañedos del Monasterio.

Pleitos.—Con el cura de Pría, sobre diezmos de aquella parroquia. Con D. Pedro Hilario y parientes de Rales, que pretenden desmembrar aquel lugar de la parroquia de San Antolín. Con Porrua, sobre derechos de presentación que tenían por mitad el Monasterio y los descendientes de la Casa del Corral y de Valparo. Se abrió nuevo libro de funerales, que da principio en Agosto de 1801.

Fr. Juan Iñiguez (1801-5).

Se hicieron dos candeleros nuevos de plata y un pectoral nuevo con fiador de seda verde "y borlas de filo de oro". Se abrió una ventana grande de nueve pies de alto y seis de ancho, de piedra labrada, en la parte de la iglesia, al poniente, que corresponde al coro. Se hizo una escalera nueva, que baja del claustro a la sacristía, y en dicha sacristía una alacena para guardar toda la plata. Se hizo *a fundamentis* un hermoso claustro con plan aprobado; el inferior es todo de bóveda de aristas diagonales, arcos de ladrillos y estribado sobre pilastras con bellas basas y capiteles dóricos; el superior es de cielo raso con su buena media caña, y enladrillado el piso; al patio van a parar treinta y seis ventanas grandes y cuatro puertas, una en medio de cada lienzo, para entrar y salir de él; se empedró el piso bajo y el patio, donde se hizo un sumidero para

recoger las aguas llovedizas y van por el conducto nuevo que se hizo salir al mar; se hizo la escalera principal, que tiene dos entradas y subidas: una, por el claustro, y otra, por el zaguán; es cómoda y espaciosa. Se compuso el reloj.

Se alargó la iglesia de Naves 30 pies de largo y 16 de ancho, lo que se levantó *a fundamentis;* se le hizo coro y sacristía, pórtico y la capilla de Santa Ana, adonde se trasladó la parroquia de San Antolín por convenio y concordia celebrada entre este Monasterio y vecinos de ella, por no dar lugar a recursos y quejas a la Cámara sobre separación de ella.

Se compuso la iglesia de Berodia que amenazaba ruina, asegurando la capilla que se había abierto por la bóveda, lo mismo las paredes y puerta principal. Se dieron casullas y albas a la iglesia de Grazanes, por ser sumamente pobre y donde tiene décimas el Monasterio. Se dieron 450 reales para hacer campana nueva en la iglesia de Vibaño.

Fr. Manuel Iglesias (1805-14).

Distinguióse este Abad por la discreción y cordura con que supo gobernar durante los calamitosos tiempos de la guerra de la Independencia. Contribuyó con 33.000 reales como donativo voluntario para defensa de nuestro patrio suelo. En Mayo de 1809, cuando los franceses entran en Asturias y se disuelve la Comunidad, quedó él en el convento con el padre cura y tres criados. Se dió a los monjes, que se dispersaron, 3.120 reales "para viaje, portes de hato y más necesidades".

Fr. Bernardo Samaniego (1814-18).

Durante el tiempo que ejerció el cargo abacial se hicieron las siguientes obras: En la iglesia se abrió una puerta espaciosa en la pared Norte, para comunicar con el cementerio y se compusieron los estribos de la iglesia.

Se cegó con más de 8.000 carros de arena la gran laguna, que quedó unida a la huerta de frente.

Se hizo una pared de dos metros de alto y cincuenta y tres de largo, desde el matadero hasta la pared del mar.

En la iglesia de Hontoria, donde el colegio percibe, las dos partes de los diezmos, se levantaron las dos paredes del Mediodía y Norte, todo el cuerpo de la iglesia una vara en alto y en sesenta pies de longitud, y se hicieron dos ventanas grandes de cantería, tres bóvedas y dos arcos de ladrillo con sus pilastras.

A la iglesia de Vibaño se dieron 320 reales para una campana y 160 para el atrio.

Tan exhausto habia quedado el Monasterio durante las pasadas revueltas, que se consigna en los libros con estas lacónicas palabras: "se compró todo de nuevo porque nada habia".

Fr. Miguel Godos (1818-22).

Ninguna obra pudo efectuarse durante este tiempo por carecer de fondos: se consigna en los libros que se pusieron soleras nuevas en la sacristía, y que en la noche del 24 a 25 de Diciembre de 1812, mientras se cantaban maitines, robaron de la mayordomia 11.000 reales, únicos que habia.

Se nombró teniente cura de Celorio a Fr. Nicolás Cordero.

Fr. Bartolomé Conde (1822-24).

Concurrió un monje a Oviedo para reconocer la ropa sustraída por el Gobierno revolucionario.

Se compró una puerta de canteria labrada para la iglesia y se colocó, deshaciendo el arco antiguo.

Se abrió nuevo libro de Consejo y en él se lee lo siguiente: "En 20 de Octubre de 1823, restablecida nuevamente la Comunidad de este colegio de Celorio, tuvo Consejo nuestro padre Abad, al que asistió el padre Prior mayor y yo, el infrascripto secretario, únicos padres de Consejo que hay, en el dia, dentro del Monasterio. Se nombró por teniente cura al padre Angel Victoria y prior cura de San Antolín al padre Pedro José Sánchez.

Fr. Benito Briones (1824-28).

En 16 de Agosto de 1825 pidió y obtuvo permiso del general reverendísimo para hacer retablo mayor, coro y entarimar la iglesia.

Además de estas obras, en la misma iglesia se desmontó un gran peñón que estaba detrás del coro, y otra gran peña que estaba a la entrada, donde ahora se colocó la pila bautismal; se pintó y blanqueó toda la iglesia.

Fr. Ramón Alegría (1828-32).

Se compuso, en su tiempo, la capilla de nuestro padre San Benito, que pertenecia a la casa de D. Gonzalo Posada. Se hizo una de las puertas que van al claustro.

Se compuso la iglesia de Caldueño y la de Naves. Se hizo de nogal toda la sillería del coro alto y su sitial. Se reformaron los libros corales. Se hizo en la sacristía un aguamanil de jaspe y nuevas cajoneras y se colocó sobre ellas un retablito. Se fundió una de las campanas mayores de la torre y se empedró la plazuela de la portería y el camino que baja al mar.

Fr Albito Petite (1832).

Tocáronle a este Abad las horas tristísimas y amargas de la disolución total y definitiva de la Comunidad, y la desamortización les usurpó todos los bienes y pertenencias que fueron vendidos en pública subasta.

No contienen cosa particular los manuscritos que hemos revisado, relacionada con el gobierno de este Abad. En el "Libro de Consejo" sólo leemos estas frías y lacónicas palabras:

"En el día 24 de Octubre de 1835 celebróse Consejo en este Real Colegio de San Salvador de Celorio, presidido por el R. P. Abad, con los PP., que al presente son: Fr. José Martín, Fr. Dionisio Muñiz, Fr. Leandro Olite y yo el secretario Fr. Fermín Alvarez Villamil. El padre Abad dió cuenta de la supresión de la Comunidad y de toda la Orden."

Así terminan los libros. Nada más dijo el Abad y nada hubieron de replicar los monjes; con su silencio, con la humildad que prepararían sus equipajes y salieron de aquella casa de donde violentamente se les expulsaba, protestaban de aquel acto de injusticia y de pillaje que con ellos se acababa de cometer.

Como recuerdo de aquel Colegio de Artes de la Orden benedictina, que junto con los de Hirache, Riberas del Sil y Espinareda, había sido santuario de la ciencia y cuna de esclarecidos ingenios, nada queda sino las paredes mudas y restauradas del antiguo edificio y la desproporcionada y larguísima iglesia donde tantas veces se juntaron los monjes para entonar himnos de alabanza al Señor y rogar por sus bienhechores y donde, seguramente, se juntaron y reunieron también en la hora última para poner en práctica el precepto evangélico *orate pro persequentibus vos.*

JOSÉ F. MENÉNDEZ
C. de la Historia y Cura de Vidiago

3 & 2 1

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Antigua Imagen de San Isidro
Existente en la Iglesia de San Andrés de Madrid
Estatua en madera de tamaño natural.

IMAGEN DE SAN ISIDRO

En una ligera reseña que sobre la Exposición conmemorativa del tercer centenario de la Canonización de San Isidro se ha celebrado en la Iglesia de San Andrés, de Madrid, llamábamos la atención sobre una imagen que del Santo Labrador se conserva en dicha Iglesia, ordinariamente colocada sobre la sepultura primitiva del Patrón de Madrid. No tenemos noticia de que nadie se haya ocupado detenidamente de esta escultura, que, confundida con las demás ejecutadas al labrarse la capilla de San Isidro en el siglo XVII, ha podido tomarse por obra coetánea, pero que no lo es, a nuestro juicio, por varias consideraciones que saltan a la vista y pueden comprenderse al contemplar la fotografía adjunta de la imagen.

Como es bien sabido, ningún artista anterior al siglo XVIII se preocupaba del carácter indumentario de los personajes que presentaba gráficamente, y así vemos que Veronés llega hasta el extremo de poner a uno de los doctores que con Jesús disputan en el templo ostentando en su ropa la cruz de San Juan de Jerusalén. Velázquez pinta a los personajes griegos Esopo y Menipo como dos astrosos hampones del siglo XVII, y como los citados artistas hacen, sin excepción, todos los demás pintores y escultores. Nada tiene de particular, pues, que a San Isidro le hayan representado siempre con el traje de labrador de la época en que la obra se ejecutó. Aun en nuestros días, sobre todo en obras de arte inferiores, se conserva la tradición del siglo XVII y vemos al Santo con calzón bombacho, ropilla y hasta valona o lechuguilla. Considerando esto, no pudo por menos de llamarnos la atención al ver una imagen aparentemente del siglo XVII y que se separaba por completo en su indumentaria de lo que era costumbre, y que vestía a la usanza de campesino medieval.

Pudimos pensar por un momento que el artista quiso atenerse a lo representado en el sarcófago del siglo XIII, por ser el dato más cercano a la fecha en que el Santo vivía, pero en tal caso era de extrañar el que

no hubiese pensado de igual modo al representar a Santa María de la Cabeza y se hubiese inspirado en el mismo documento en que también se halla. Nos desorientaba asimismo el ver que la escultura llevaba polainas y zapatos, distinto calzado del usado en la Edad Media, el cual también difería del que se ve en el sarcófago. La técnica de las manos también nos hacía dudar, por ser más propias de un arte barroco que del que corresponde a la cabeza y ropaje.

Después de detenido examen, hemos sacado en consecuencia que tanto los pies como las manos son añadidos, sin duda al ejecutar las otras imágenes que a esta acompañan en la capilla, y que por lo tanto nos hallamos ante una imagen de San Isidro Labrador del siglo XIV al XV a juzgar por su ropaje y cabeza, aunque repintadas tal vez al cambio de las extremidades, y es, salvo los asuntos del sarcófago primitivo, la representación más antigua que existe del Patrón de Madrid.

J. M.ª F.

En las páginas 47-57 y en las láminas correspondientes al artículo referente a la visita a la colección Casa-Torres que representan la cabeza de un venado y el Portero Ochoa, se ha puesto por equivocación al tratar del nacimiento y muerte de Velázquez la fecha 1499-1560, debiendo decir 1599-1660, aunque suponemos que todos nuestros lectores habrán comprendido la equivocación por tratarse de un siglo anterior al en que murió el célebre artista, queremos, sin embargo, hacerlo constar.

También en el trabajo del Sr. Antón sobre el Monasterio de Valbuena, en la página 201 y al hablar de los azulejos del sobreclaustro dice siglos XVII o XVIII y debe decir XVI o XVII.—N. DE LA R.

Indice de artistas citados en el año 1922

Allegri Antonio (Correggio), pint., 30, 31 y 32.
Ancheta (Juan de), esc., 123, 124 y 125.
Andrés (Pedro), esc., 158.
Aponte (Pedro de), pint., 289 y 290.
Arbizu (Martín de), esc., 123.

Badajoz (Rodrigo de), arq., 76.
Barrasa (Pedro), 285.
Bayeu (Francisco), pint., 31.
Becerra (Gaspar), esc. y pint., 158 y 159.
Bening (Alejandro), min., 238.
Berruguete (Alonso), esc. y pint., 47 y 157.
Berruguete (Inocencio), esc., 157.
Bolonia (Juan de), esc., 87.
Borgoña o Vigarny (Felipe de), escultor, 7, 9, 155 y 156.
Borgoñón (N.), esc., 8.
Bosco (Van Akem) (Jerónimo), pintor, 19 y 65.
Bruselas (Pedro de), bord., 285.

Calleja (Andrés de la)., pint., 51 y 52.
Cano (Alonso), pint. y esc., 65.
Canova (Antonio), esc., 66.
Cárdenas (Bartolomé), pint., 85.
Carducci, pint., 30.
Carducho (Bartolomé), pint., 82.
Carranza (Juan de), esc., 158.
Carreño de Miranda (Juan), pint., 54 y 65.
Castillo (Félix), pint., 30.
Castillo (Francisco del), esc., 158.
Cayo Atego (Aulino), esc., 42.
Coello (Claudio), pint., 30, 65 y 141.
Colindres (Pedro de), esc., 158.
Cráyer (Gaspar de). pint., 66.
Cristóbal (Maestre), esc., 8.
Churriguera (José de), arq., 136, 137, 138 y 139.

Dirk Bouts, pint., 236.
Dyck (Antonio van), pint., 118.

Espinosa (Jacinto Jerónimo de), pintor, 30.

Fernández o Hernández (Gregorio), escultor, 159.
Forment (Damián), esc., 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 16.
Fortuny (M.), pint , 283.
Frías (Martín de), esc., 8.

Gil de Hontañón (Rodrigo), arq., 47.
Gossaert, pint., 236.
Goya (Francisco), pint., 31, 32. 55, 56, 60, 65, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 132 y 141.
Granda Buylla (Félix), artf. y pint., 69, 70 y 74.
Guzmán (Pedro), pint. 21 y 22.

Herrera (Juan de), arq., 137.
Herrera, pint., 141.

Jordán (Esteban), esc., 159.
Jordán (Lucas), pint., 31 y 141.
Juanes (Juan de), pint., 85.
Juní (Juan de), esc., 124, 154, 156, 157, 158 y 159.

Kessel (Jan van), pint., 274.

Largilliere (Nicolás), pint., 66.
Lathem (Liévin van), min., 238.
Lawrence (Tomás), pint., 66.
Leonardo (Jusepe), pint., 29 y 30.
Leoni (León), esc., 141.

Leoni (Pompeyo), esc., 141.
Liaño (Felipe), pint., 29.
López (Andrés), pint., 21 y 22.
López (Vicente), pint., 61 y 65.
Lubiano (Francisco), pint., 15.
Luis (Maestre), imag., 8.

Madrazo (José), pint., 59, 60 y 61.
Marquina (Pedro de), arq., 47.
Martin (Lorenzo), arq., 47.
Martínez Cubells, pint., 57.
Martínez (Gregorio), pint., 85.
Mazerolles (Felipe de), min., 237.
Mazo (Juan Bautista del), pint., 65.
Melgar (Andrés), dor. y pint., 14, 15 y 16.
Memling (Hans), pint., 66 y 236.
Mena (Juan de), arq., 47.
Mengs (Antonio Rafael), pint., 31 y 65.
Metsys (Quintín), pint., 66 y 128.
Miranda (Juan de), pint., 51 y 52.
Moragues (Pedro o Pere), orf. y esc., 282
Moreto (Juan), esc., 10.
Moro (Antonio), pint., 66.
Murillo (Bartolomé Esteban), pint., 30 y 65.

Ostiza (Martín de), esc., 124.

Pablo (Maestre), imag., 8.
Palomino (Antonio), 31 y 63.
Pantoja de la Cruz (Juan), pint., 17, 21, 64, 65, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 270, 273 y 274.
Pereda (Antonio), pint., 30.
Pereda (Gaspar), imag., 8.
Picardo, orf., 291.
Picardo (Juan), esc., 153, 154, 156, 157, 158 y 159.
Picardo (León), pint., 154 y 155.
Puente (Diego de la), pint., 81.

Rafael Sanzio, pint., 283.
Rasines (Juan de), esc., 7.
Reynalte (Pedro), plat. 81.
Ribera (C.), pint., 66.
Ribera (Gusseppe) *(el Españoletto)*, pintor, 141.
Ribera (Pedro de), arq., 138.
Ricci (Franciseo), pint., 31.
Rodríguez (Ventura), arq., 138.
Rosales (E.), pint., 65.

Salazar (Juan de), pint., 15.
Sánchez Coello (Alonso), pint., 64 y 65.
Simón (Gonzalo), esp., 133 y 134.
Snyders, pint., 66.
Solís (Francisco), pint., 30.
Stefanus, orf., 280.

Teniers (D.), pint., 141.
Ticiano Vecellio, pint., 32.
Tiépolo (Juan Bautista), pint., 31.
Tintoreto (Jacobo Robusti), pint., 65 y 141.
Theotocopuli (el Greco), Domenico, pintor, 63, 66 y 141.
Tomé (Narciso), arq., 138.
Tristán (Luis), pint., 65.

Vallejo (Juan de), esc., 159.
Velázquez de Silva (Diego de), pintor, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117 y 303.
Veronés (Pablo), pint., 141, 303 y 304.

Weyden (van der), pint., 236.
Wouwermans (Felipe), pint., 141.

Zuccaro (Federico), pint., 141.
Zurbarán (F.), pint., 65.

INDICE POR AUTORES

Páginas

A. de C.—Bibliografía: Joaquín José de Landázuri y Romarate: Treviño, ilustrado.—C. Sánchez Rivera, Compostela Monumental: Iglesia de Santa María la Real del Sar..... 77
„ Visita a los talleres de arte del Sr. Granda Buylla 69
Agapito Revilla (Juan).—Pantoja de la Cruz, en Valladolid 81
„ „ Un artista castellano del siglo XVI, poco conocido: El escultor Juan Picardo ... 153
Aguirre (Ricardo de).—Documentos relativos a la pintura en España: Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara..... 17 y 270
Antón (Francisco).—Monasterios medievales de la provincia de Valladolid.—I. Santa María de Valbuena..... 160
„ „ Monasterios medievales de la provincia de Valladolid.—II. Santa María de Retuerta 239
Artigas (Pelayo).—Ruinas de Ayllón: El castillo y las murallas 23
C. de P.—Necrología: D. Aureliano de Beruete y Moret..... 221
Cabré (Juan).—Necrología: El Marqués de Cerralbo..... 223
„ „ El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca... 275
Casa Torres (Marqués de).—Un dibujo atribuído a Goya y otro a Velázquez en una colección particular..... 109
Cavestany (Julio).—Una obra interesante de Churriguera: Excursión al Nuevo-Baztán 135
Florit (José María).—Excursión a Alcalá de Henares 67
„ „ Necrología: D. Guillermo J. de Osma..... 80
„ „ Supuesta espada de San Ignacio..... 132
„ „ Una imagen de San Isidro Labrador.. 303
J. P.—Bibliografía: Auguste Rodin: Les Cathédrales de France..... 78
„ „ André Michel: Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'á nos jours..... 143
Marcos Rupérez (Nicomedes).—El retablo de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada 5

Páginas

Mayer (August L.)—Algunos cuadros desconocidos de la escuela madrileña 29
Mélida (José Ramón).—Excursión a Mérida y Cáceres 33
Menéndez (José F.).—El antiguo monasterio de San Salvador de Celorio en el Principado de Asturias 293
Oyente (Un).—La colección Casa-Torres 48
Pemán y Pemartín (César).—Un "Libro de Horas" notable en la Biblioteca del Escorial 233
Pérez Mínguez (Fidel).—Los tripticos de Zumaya: Notas de un peregrino 121
Redacción (La).—Conmemoración de la fundación de la Sociedad Española de Excursiones (1892-1922) 140
" Bibliografía: Conde de Cedillo: El Cardenal Cisneros, gobernador del reino 142
Sarthou Carreres (Carlos).—Las piedras seculares de Játiva 88
" " El Real Monasterio de la Asunción... 206
Sentenach (N.).—D. Rafael Ramírez de Arellano 79

ÍNDICE POR MATERIAS

Páginas

El retablo de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, por Nicomedes Marcos Rupérez 5
Documentos relativos a la pintura en España: Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara, por Ricardo de Aguirre 17
Ruinas de Ayllón: El castillo y las murallas, por Pelayo Artigas 23
Algunos cuadros desconocidos de la escuela madrileña, por August L. Mayer 29
Excursión a Mérida y Cáceres, por José Ramón Mélida 33
La colección Casa Torres, por Un oyente 48
Excursión a Alcalá de Henares, por J. M.ª F 67
Visita a los talleres de arte del Sr. Granda Buylla, por A. de C. y O. 69
Pantoja de la Cruz, en Valladolid, por Juan Agapito y Revilla 81
Las piedras seculares de Játiva, por Carlos Sarthou Carreres 88
Un dibujo atribuído a Goya y otro a Velázquez en una colección particular, por el Marqués de Casa Torres 109
Los trípticos de Zumaya: Notas de un peregrino, por Fidel Pérez Mínguez 121
Supuesta espada de San Ignacio, por José M.ª Florit 132
Una obra interesante de Churriguera: Excursión al Nuevo-Baztán, por Julio Cavestany 135
Conmemoración de la fundación de la Sociedad Española de Excursiones (1892-1922), por La Redacción 140
Un artista castellano del siglo XVI, poco conocido: El escultor Juan Picardo, por Juan Agapito y Revilla 153
Monasterios medievales de la provincia de Valladolid: Santa María de Valbuena, por Francisco Antón 160
El Real Monasterio de la Asunción, por Carlos Sarthou Carreres 206
Un "Libro de Horas" notable en la Biblioteca del Escorial, por César Pemán y Pemartín 233

Páginas

Monasterios medievales de la provincia de Valladolid: Santa María de Retuerta, por Francisco Antón 239
Documentos relativos a la pintura en España: Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara, por Ricardo de Aguirre 270
El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca, por Juan Cabré . 275
El antiguo monasterio de San Salvador de Celorio en el principado de Asturias, por José F. Menéndez 293
Imagen de San Isidro, por J. M.ª F. 303
Necrología: Rafael Ramírez de Arellano, por N. Sentenach.—*Guillermo J. de Osma*, por J. M.ª F.--*Aureliano de Beruete y Moret*, por el C. de P.--*El Marqués de Cerralbo*, por Juan Cabré. 79, 80, 221 y 223
Bibliografía: Joaquín José de Landázuri y Romarate: Treviño, ilustrado, por A. de C.—*C. Sánchez Rivera: Compostela Monumental: Iglesia de Santa María la Real del Sar*, por A. de C.—*Auguste Rodin: Les Cathédrales de France*, por J. P.—*Conde de Cedillo: El Cardenal Cisneros, Gobernador del Reino*, por La Redación.—*André Michel: Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'á nos jours*, por J. P. ..... 77, 78, 142 y 143
La Sociedad Española de Excursiones en acción 75
Revista de Revistas ..... 152 y 230
Indice de artistas 305
Indice de autores 307
Indice de láminas 309
Indice por materias 311

ÍNDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas)

Página

Ayllón, Ruinas de 22
BAYEU, Francisco.—Retrato 30
Cáceres.—Torre del Reloj 46
„ Ventana de un palacio señorial 46
CASTELLO, Félix (?).—Doble retrato 30
Celorio, Oviedo.—Monasterio de San Salvador (6 vistas) 293
Daroca.—Capilla de los SS. Corporales 278
„ Relicario de la plata donde están guardados los SS. Corporales 278
„ Tapa de la caja de plata en la que se encierran los SS. Corporales 280
„ Uno de los costados de la caja de plata en la que se guardan los SS. Corporales 280
„ Tapa de madera policromada de la primitiva caja-urna donde se guardan los SS. Corporales 281
„ El relicario donado por Pedro IV de Aragón 282
„ Figuras orantes de los Reyes Católicos y sus hijos, existentes en unas puertas que preceden de la Capilla de los SS. Corporales 286
„ Uno de los paños bordados del camarín de los SS. Corporales 284
„ El palio donado por el arzobispo de Zaragoza D. Martín Terrer 284
GRECO, El (atribuído al).—Retrato del padre Félix Hortensio Paravicino 63
GOYA, Francisco.—El Portero Ochoa (aguafuerte) 110
„ „ „ „ (dibujo) 110
Játiva.—Piedras seculares ..... 92, 93 y 95
„ Heráldica setabense 99
„ Real Monasterio de la Asunción (4 láminas) 215, 216, 217 y 219

Páginas

LEONARDO, Jusepe.—La Natividad de la Virgen 30
LIAÑO, Felipe (?).—Un caballero de Santiago con su mujer e hijos .. 29
Madrid, Iglesia de San Andrés.—Estatua de madera de San Isidro ... 303
„ *Real Armería.*—Cuatro espadas 132
Mérida.—Seis vistas diferentes 36
„ Graderías y Escena del Teatro Romano 39
Medina del Campo.—Retablo de San Antolín 158
Miniaturas de un "Libro de Horas" de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial 233
Nuevo-Baztán (Madrid).—Palacio e Iglesia ..... 136 y 137
PEREDA, Antonio.—Santa María Egipciaca 29
Retuerta (Valladolid).—Monasterio de Santa María (6 láminas) 240, 247 252, 260, 263 y 264
SÁNCHEZ COELLO, Alonso (?).—Retrato de señora 64
Santo Domingo de la Calzada.—Retablo de la Catedral ..... 9 y 10
Valbuena de Duero, Valladolid.—Monasterio de Santa María (6 láminas) ..... 164, 165, 182, 187 y 188
VELÁZQUEZ, Diego de (atribuído a).—Cabeza de un venado 49
„ „ „ Retrato del Portero Ochoa 57
„ Y GOYA.—El Portero Ochoa 112
„ Diego de.—Una cabalgata ..... 115 y 116
Zumaya, Parroquia de San Pedro.—Fachada y ábside 121
„ „ „ Tabla votiva del siglo XV 122

MAY 15 1930

N
16
S6
t.29-30

Sociedad Española de
Excursiones, Madrid
Boletín

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY